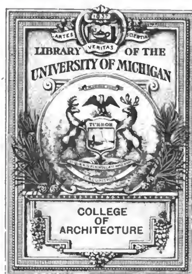
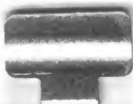


Babel-Bibel in der modernen Kunst

Heinrich Pudor


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
COLLEGE
OF
ARCHITECTURE



BABEL-BIBEL

IN DER

MODERNEN KUNST.

VON

HEINRICH PUDOR.

MIT 28 ABBILDUNGEN.

BERLIN.
OTTO BAUMGÄRTEL.
1905.



Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Babel-Bibel in der modernen Kunst	1—33
Anhang.	
1. Der Empirestil und die ägyptische Kunst	34—40
2. Assyrisch-babylonische Kunststudien	40—52
3. Die Phönizier und die Israeliten	53—57
4. Japan als modernes Babel-Bibel-Land	58—59

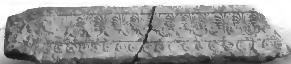


Abb. 2. Fragment einer Alabasterschwelle aus Assur. Aus den Mitteil. der Deutschen Orient-Gesellschaft (vergl. S. 8 Anm. 2).

Es gibt eine kleine, aber sehr wichtige Schrift über das ägyptische Ornament, in welcher der Verfasser, von Sybel, darlegt, wie die neuesten, jahrtausendelang bis auf unsere Tage verwendeten Ornamente altägyptischen Ursprungs sind. Diese Schrift erschien bereits in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts. Schon damals waren die grundlegenden Werke eines Layard, Botta, Place über die assyrisch-babylonischen Ausgrabungen erschienen, und schon damals konnte man im British Museum und im Louvre die Reliefs von Nimroud bewundern; aber die Assyriologie als Sonderwissenschaft ist jüngeren Datums, und eine eigentliche assyrisch-babylonische Kunstarchäologie, zu der Perrot und Chipiez den Grund gelegt haben, gibt es wohl, darf man sagen, heute noch nicht, so unvergleichlich dankbare Aufgaben derselben auch z. B. was die Bedeutung der altsumerischen, der elamitischen, der hettitischen, der ältesten cyprischen Kunst betrifft, gegeben sind. Um so auffallender ist es auf den ersten Blick, dafs die Ornamentik und Architektonik der altassyrisch-babylonischen, ebenso wie der ägyptischen Kunst ihren Einzug in das moderne Kunstgewerbe gehalten haben, obwohl dieses moderne Kunstgewerbe sich so sehr und wie kein zweites gebrüstet hat, etwas ganz Neues, ganz Originelles, noch nicht Dagewesenes zu bieten. Aber bekanntlich sagt schon der Prophet, es

gibt nichts Neues unter der Sonne, und der Prophet hat dabei gewiſs nicht einmal an solche oft wörtliche Entlehnungen der neuesten Kunst aus der ältesten Kunst gedacht, wie sie dieses moderne Kunstgewerbe unbewuſst, manchmal vielleicht auch bewuſst, sich erlaubt hat — ohne daſs wir demselben aber, wie gleich betont sei, einen Vorwurf daraus machen wollten. Vielmehr macht gerade für den Kenner eben dieser Anblick, in der Wohnung des heutigen Zeitalters der Elektrizität vorhistorischen und vorbiblischen oder simultanbiblischen Reminiszenzen zu begegnen, einen gewissermaſsen weltversöhnenden Eindruck. Vielleicht auch haben wir uns gerade, um ein Gegengewicht zu haben und uns aus romantisch-nervöser moderner Seelenverwirrung zu retten, zu der ruhigen, ernst- und feierlich-monumentalen Architektonik und Ornamentik Babels gewandt.

Aber vor allem müssen wir den Gründen der oben gewiſs mit Recht auffallend genannten Tatsachen dieses Zusammenschlagens zweier entgegengesetzter Pole der Weltgeschichte nachgehen. Wie war es denn überhaupt möglich, daſs in unser modernes Kunstgewerbe ägyptische und gar erst assyrisch-babylonische Elemente Eingang finden konnten?

Es ist bekannt, daſs der allerneueste kunstgewerbliche Stil eine Art modernen „Biedermeiers" ist, und daſs der sogenannte Sezessionsstil schon seinem Ende entgegengeht, wobei übrigens gerade unsere Untersuchung zeigen wird, daſs Elemente des Biedermeiers schon in eben diesem Sezessionsstil zu finden sind. Dieser Biedermeierstil aber nun ist, wie ebenfalls bekannt, nichts anderes als eine deutsche Fortbildung des französischen Empirestiles. Der letztere aber hat sich, wie Eingeweihte ebenfalls wissen, vornehmlich in Anlehnung an die altägyptische Kunst entwickelt, die der Feldzug Napoleons I. der Allgemeinheit bekannt gemacht hatte[1]. (Nebenbei bemerkt, kommen auch im Louis Seize schon manche ägyptische Reminiszenzen, wie Sphinxe, Lotuskapitäle usw., vor.)

In der Tat ist der Empirestil, gerade was Kunstgewerbe

[1] Näheres darüber siehe im Anhang.

betrifft, z. B. Möbel, durchaus ägyptisierend. Der Bücherschrank, den die Architekten Percier und Fontaine für Napoleon I. entworfen haben, scheint nicht nur an den Ufern des Nil entstanden zu sein, sondern hat in der Tat alle seine Formen der ägyptischen Kunst entlehnt. Und ähnlich verhält es sich mit den Betten, Sofas und Fauteuils aus der Zeit des grofsen Korsen. Der deutsche Empirestil aber nahm gehorsam und devot den französischen Empire samt seinem ägyptischen Rüstzeug herüber, wie man heute noch in den Schlössern von Würzburg, Kassel, Stuttgart sehen kann. Das neueste Beispiel architektonischen Empires ist das neue Handels- und Gewerbemuseum in Agram. Und der Biedermeierstil fügte dem nur ein Korn deutscher, sachlicher und gemütlicher Ehrbarkeit bei — daher der Name.



Abb. 1. Kerub.

Der allerneueste Stil aber eben ist eine Art modernisierten Biedermeiers, abgesehen davon, dafs der Empirestil in Europa — das romantische Renaissance-Intermezzo der Mitte des 19. Jahrhunderts ausgenommen — eigentlich nie vergessen wurde.

Vorerst sei darauf aufmerksam gemacht, dafs mit den in der Bibel erwähnten Möbeln unsere Empiremöbel eine ganz offenbare Ähnlichkeit haben. Wir geben im Anhang eine kurze Charakterisierung des Empirestiles und der ägyptischen Elemente desselben. Was nun im Empire und im ägyptischen Stil die Sphinx ist, das sind in der Bibel die Cherubime, abgesehen davon, dafs auch die ornamentale Detailausschmückung hier und da ähnlich gewesen sein

wird (Papyrusstaudenformen [1], Lotos, Palmetten [2], Rosetten [2], Würfel [1], Pyramiden [1], Chevronband [1] usw.). Im 1. Buch der Könige 7. c. 36 heifst es: „Und er liefs auf die Seiten und Leisten der Stühle Cherubime, Löwen und Palmenbäume graben.“ Und im 2. Buch Mosis 25. c. heifst es vom Gnadenstuhl: „Du sollst auch einen Gnadenstuhl machen von feinem Golde; drittehalb Ellen soll seine Länge sein, und anderthalb Ellen seine Breite. Und sollst zwei Cherubime machen von dichtem Golde zu beiden Seiten des Gnadenstuhles, dafs ein Cherub sei an diesem Ende, der andere am andern Ende, und also zween Cherubime seien an des Gnadenstuhls Enden. Und die Cherubime sollen ihre Flügel ausbreiten (vgl. hierzu den Kerub auf Abb. 1) usw.“ Es ist, als ob hier die aus dem Empire bekannten ägyptisierenden Stühle beschrieben würden, wie sie Sphinxe (Cherubime) als Armstützen haben! Ähnlich im 37. c. des 2. Buches Mosis, wo auch ein Empiretisch beschrieben ist: „Und er machte den Tisch von Föhrenholz, zwei Ellen lang, eine Elle breit und anderthalb Ellen hoch und überzog ihn mit feinem Golde und machte ihm einen goldenen Kranz umher.“ Also der richtige Napoleon-Premiertisch! Der Räucheraltar aus feinem Gold mit Hörnern an den Ecken (ebenda) und der Brandopferaltar aus Föhrenholz mit vier Hörnern an den vier Ecken (vgl. hierzu unsere Abb. 3 eines assyrischen Stuhles), überzogen mit Erz (38. c. ebenda) — alles wie im Empirestil [3].

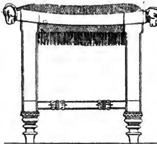


Abb. 3. Assyrischer Stuhl.
(Aus: Layard, Niniveh, Tafel 5.)

[1] Wir kommen später darauf zurück.

[2] Vergl. z. B. die Abbildung 2 einer Alabasterschwelle mit prächtigem Palmetten- und Rosettenfries à la Premier Empire, aus dem Palast Assarnazirpals in Assur herrührend, in den Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft vom 21. März 1904.

[3] Man lese auch die hübsche Beschreibung der Gürtelschliefse im 39. c. 2. Buch Mosis. In der Edelsteinkunde sind uns die Israeliten danach überlegen gewesen.

Auch das berühmte goldene Kalb scheint nichts anderes gewesen zu sein als ein hölzernes, mit Goldblech überzogenes Standbild eines Wildstieres in der Art der bekannten babylonischen Reliefs (vergl. die Abbildungen



Abb. 4. Stier in Ziegelrelief und Reste eines solchen in Flachemaille am Istartor in Babylon. (Aus den Mitteil. d. Deutschen Orient-Gesellschaft Nr. 19.)

emaillierter Ziegelreliefs Fig. 14—16 im zweiten Babel-Bibel-Vortrag von Fr. Delitzsch und unsere Abb. 4 eines Stieres in Ziegelrelief in Hochemaille am Istartor in Babylon) und bildete ein Gegenstück zu dem ägyptischen Apis. Man halte nun die angeführten Bibel-Babel-Dar-

stellungen des Wildstieres mit dem bekannten Stier von Tuaillon zusammen, und man findet auch hier die Verbindungen zwischen Bibel-Babel und der Modernen.

Man wird nun vielleicht fragen: Wie kam die babylonische Kunst zu Israel, und wieso dürfen wir Babel und Bibel[1] einander gleichsetzen? Darauf ist zu antworten, daſs die Vermittlung zwischen den Babyloniern (Babel) und Israeliten (Bibel) auf diesem Gebiete die Phönizier bildeten. Wir geben im Anhang einen Überblick über die phönizische Geschichte nach den neuesten Quellen. Hier sei daran erinnert, daſs zwischen Phönizien und Israel eine rege Handelsverbindung stattfand. Israel lieferte an Phönizien besonders Kornfrüchte, Phönizien an Israel Metalle, geschnittene Steine, Gold und Silber. Die Phönizier aber vermittelten einerseits also zwischen den Babyloniern und Israeliten, anderseits aber zwischen den Babyloniern und Ägyptern und endlich zwischen Westasien nebst Ägypten und Griechenland. (Näheres hierüber siehe im Anhang.) Was uns also die Bibel von israelitischer Kunst erzählt, ist phönizisch-babylonischen und phönizisch-ägyptischen Ursprunges.

In der Tat finden wir in der ägyptischen Kunst vieles, was auf Rechnung der assyrischen und babylonischen Künstler kommt. Im übrigen mag wohl der Grund, warum unsere modernen Künstler nicht nur nach Ägypten, sondern auch nach Babylon und Niniveh ihr Auge gewandt haben, der gewesen sein, daſs sie den ägyptischen Empire noch überbieten wollten. Vielleicht auch reizte sie das Archaische, das Urbare der assyrisch-babylonischen Kunst.

Wir kommen aber nun zu der Hauptfrage: Wie und wo zeigen sich die ägyptischen und assyrisch-babylonischen Reminiszenzen im modernen Kunstgewerbe? Wir bitten den Leser, damit er uns hier folgen kann, zwei Hauptcharakteristika vor Augen zu haben: was das ägyptische Element betrifft, das im Flachornament zu verwendende Bild der Pyramide und die Formen und Linien des ägyp-

[1] Die Bibel-Babel-Literatur ist auſserordentlich reichhaltig. Man findet sie am vollständigsten in der von Prof. Dr. Bezold herausgegebenen „Zeitschrift für Assyriologie" angegeben.

tischen Tempeleinganges, also das unten und oben spitzwinkelig zulaufende längliche Viereck[1] mit angefügten Parallellinien, und was die assyrisch-babylonische Architektonik und Ornamentik betrifft, die Formen der assyrischen Keilschrift und diejenigen der assyrisch-babylonischen Stufentürme. Detailformen dieser und jener Kunst werden wir bei den betreffenden Beispielen besonders anführen. Am meisten interessiert uns natürlich hier das Assyrisch-Babylonische. Sehr interessant aber für unseren Standpunkt ist auch die ägyptische Auffassung des Innenraumes eines Tempels und einer Wohnung. Borchardt schreibt hierüber in seiner trefflichen Schrift „Die ägyptische Pflanzensäule“ (Berlin, 1897):

„Nach Maspero war der Tempel bezw. das architektonisch dargebildete Innere eines Hauses dem Ägypter ein Abbild der Welt. Der Fufsboden stellte die Erde dar, über ihm breitet sich der Himmel, die Decke aus. Dieser Vorstellung pafst sich die ganze Dekoration des Raumes an. Die Decke ist nur mit himmlischen Dingen geschmückt, Sterne in regelmäfsiger Verteilung, fliegende Vögel. Darstellungen von Sternbildern und des Sonnenlaufes, ja selbst Sternverzeichnisse sind dort angebracht. Im Gegensatz dazu erhält alles, was dem Boden nahe ist, pflanzliches Ornament, das meist noch so aufgefafst wird, als wüchse es aus dem Boden heraus. Die Mauersockel sind mit langen Reihen von Papyrusstauden verziert“ usw.

Am meisten charakteristisch für Bibel-Babel ist wohl der erwähnte Stufenturm, dessen Formen der Leser auch im ersten Vortrag von Delitzsch' Bibel und Babel S. 27 abgebildet findet (besser aber im II. Bande von Perrot und Chipiez' grofsartigem Werk „Histoire de l'art dans l'antiquité“). Die Erfinder dieser Etagentürme[2] sind

[1] Diese Form haben auch die Ziegel des Fufsbodenpflasters der Cella im Tempel zu Assur (vergl. Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft vom 21. März 1904; die Ziegel sind dort verkehrt abgebildet).

[2] Auch der in der Bibel 1. Buch Mosis 11. c. erwähnte Turmbau zu Babel betrifft einen solchen Etagenturm. Vgl. hierzu unsere Abb. 5 „das Babylon Nebukadnezars“ (rekonstruiert).

nach Hilprecht („Die Ausgrabungen im Bel-Tempel zu Nippur“, Leipzig, Hinrichs 1903) die Sumerer. Hilprecht gibt in dieser Schrift eine interessante Abbildung (S. 63) des Tempels des Bel nach der Rekonstruktion von Hilprecht und Fischer, also mit Etagenturm, und sagt (S. 68 ff.):

„Der Etagenturm ist demgemäfs nichts anderes als die Darstellung einer kosmisch-religiösen Idee, die lokale Repräsentation des grofsen mythologischen Götterberges, den sich die alten Babylonier im fernen Norden aus der Unterwelt zur Erde emporsteigend und bis in den Himmel hineinreichend (vergl. 1. Mose II) dachten — eine Art Olymp, auf dem die



Abb. 5. Das Babylon Nebukadnezars (rekonstruiert).

Götter als ‚Kinder des Bel‘ geboren waren, der aber nach seiner anderen Seite in einem späteren Texte geradezu als schad Aralû, ‚Berg der Unterwelt‘, bezeichnet wird. Der Turm des Enlil erscheint daher in der ältesten sumerischen Periode in seinem oberen Teile als die Wohnstätte des im Himmel thronenden ‚Vaters der Götter‘, in seinem mittleren als Kulturstätte der auf der Erde wohnenden Menschen, und in seinem in den Hades hinabreichenden unteren Teile als ein Platz, um den die Toten ruhen — eine wahrhaft grofsartige Auffassung eines Heiligtums in der ältesten babylonischen Geschichte, die bis zu einem gewissen Grade sich bis in die jüngste Zeit hinein in den von Friedhöfen umgebenen christlichen Kirchen erhalten hat.“ Und weiter: „Babyloniens letzter selbständiger König bezeichnet in einer bislang mifs-

verstandenen Stelle den Etagenturm zu Larsa (dem biblischen Ellasar, 1. Mose 14, I) ausdrücklich als ‚das Grab des Sonnengottes‘. Die so oft angezweifelten Berichte der klassischen Schriftsteller vom ‚Turme zu Babel‘, als dem ‚Grabmale des Bel‘, ruhen demnach auf authentischen einheimischen Keilschriftquellen.“

Erwähnt sei hierbei, daſs in einer der in den achtziger Jahren entdeckten südarabischen (minäischen) Inschriften von ähnlichen Architekturen, nämlich solchen, für die die Plattform charakteristisch ist, die Rede ist. In der Inschrift (Glaser 1155 — Halevy 535) heiſst es nämlich nach der Übersetzung Dr. Otto Webers „die Warte Tan'am, an



Abb. 6. Tor des Sargonpalastes.

der Vorderseite schön ausgeschmückt mit Holz und (behauenen) Steinen vom Fundament bis zur Spitze und eine rückwärtige Schutzwehr (?) mit (gewöhnlichen) Steinen, alle Plattformen zwischen den beiden Türmen Zarban und Lob an“ usw. Wer dächte da nicht an eine altägyptische Architektur, wie sie Perrot und Chipiez S. 13 III, S. 345 abbilden, oder an das Tor des Sargonpalastes (s. Abb. 6). In der Tat ist die Plattform ebenso wie die Stufe für diese Art Architektur charakteristisch.

Wir möchten indessen statt „Etagenturm“ lieber den Ausdruck „Stufenturm“ gebraucht wissen. Die Stufe be-

zeichnot das Fortschreiten zu dem Höheren, zu dem Ideal, zu Gott, stellt also dio Grundform des architektonischen Ausdrucks für Religion dar. Etwas Ähnliches ist übrigens die ägyptische Stufenpyramide. Eine Abbildung einer solchen findet man bei Perrot und Chipiez 9. o. W. S. 214. Das Motiv aber dieses Stufenturmes oder Etagenturmes finden wir im modernen Kunstgewerbe unzählige Malo angewendet, vor allem von Koloman Moser in Wien und Peter Behrens in Darmstadt (jetzt Düsseldorf). Etagenturm, Plattform und Würfelform finden wir auch bei Carl Millés Entwurf für das Nationaldenkmal Sten Stuve in Stockholm, vor allem aber bei Saarinens Entwurf für das neue Bahnhofsgebäude in Helsingfors. Selbst in die Möbelindustrie sind diese Motive eingegangen.

Wir kommen nun nochmals zu dem offenbar am meisten charakteristischen assyrisch-babylonischen Motiv, dem Keilschriftzeichen. Künstlerisch genommen, ist die Keilschrift wohl dio bedeutendste oder eine der bedeutendsten Schriften; eine gut geschriebene Keilschrifttafel wirkt wie ein Gemälde, odor besser: wie künstlerische Reliefplastik. Die drei Elemente der Keilschrift (vergl. Abb. 39 bei H. v. Hilprecht „Die Ausgrabungen im Bel-Tempel zu Nippur“, Leipzig, Hinrichs, 1903) sind 1. der senkrecht fallende Keil, 2. der wagerecht gestellte Keil, 3. der Winkelhaken.

Diese Formen sind von unseren modernen Architekten hunderte Male bewufst oder unbewufst ornamental verwertet worden. Der Winkelhaken erinnert an das Sparrenmuster und das Chevronband. v. Sybel meint, dafs dieses Muster aus Asien stamme, aber dafs es seinen Ursprung im Geflecht habe. Der Zusammenhang mit dem Winkelhaken der Keilschrift ist jedenfalls nicht zu verkennen. Erinnert sei dabei auch an das mykenische Fischgrätenband [1].

Als feststehend darf gelten, dafs das Chevronband, das

---

[1] Nach der Sage erfand Talos, der Sohn der Schwester Dädalos, als er die gezahnte Kinnlade eines Raubfisches sah, die Säge und wurde dafür von dem eifersüchtigen Dädalos ins Meer gestürzt. Bei der Säge wie bei der Fischgräte finden wir aber das Muster des Winkelhakens wieder.

übrigens auch in der romanischen Kunst eine Rolle spielt, assyrisch-chaldäischen Ursprunges ist[1].

Ägyptisch-chaldäischen Ursprungs ist ferner das Spiralband, die Volute, das Mattengeflechtmuster, das Diagonalmuster und das Mäanderband.

Die senkrecht gestellten Keile der Keilschrift werden sehr häufig mit verlängerter Ausfluchtlinie geschrieben und erhalten alsdann die Form von schlanken Kelchen: In dieser Form erinnern sie zugleich an die Lotusknospen, und derart sind sie ebenfalls vielfach heutzutage verwendet, zuerst von Prof. Koepping bei seinen bekannten Gläsern, weiter häufig von Prof. Behrens (vergl. z. B. seinen Einband zu „Also sprach Zarathustra"), zuletzt von Koloman Moser bei seinen in der Weltausstellung von St. Louis gezeigten Interieurs (veröffentlicht in der „Dekorativen Kunst, Juni 1904).

Folgerichtig hat sich innerhalb der Sezessionsbewegung auch mehr und mehr der Fortgang von der geschwungenen Linie, die mit der ägyptischen und assyrisch-babylonischen Kunst unvereinbar ist, zu Parallellinien und zu rechtwinkliger Linienführung bemerkbar gemacht, am ersten und am stärksten von Wien aus, wo Koloman Moser von allem Anfang rein ägyptisch-westasiatisch differenzierten, modernisierten Empirestil oder Biedermeier vertrat. Die bei Moser so beliebten Schachbrettmuster, Würfelmuster, Pyramidenmuster zielen ebendahin. In Deutschland wandelt in Moserschen Bahnen der sehr talentvolle Prof. Hans Christiansen, wenigstens bei seinen Möbeln, während er in der Textilkunst früher gern in wild bewegten Linien komponierte.

Das bedeutendste Talent des modernen kunstgewerblichen Schaffens aber, sowohl was Ernst, Tiefe als Vielseitigkeit betrifft, ist unstreitig Peter Behrens; gerade bei ihm aber finden wir nicht nur ägyptische, sondern auch assyrisch-babylonische Elemente: ja, sein ganzes Kunstschaffen schmeckt im besten Sinne des Wortes nach Bibel-Babel.

[1] Es findet sich aber auch in altindischen Gräbern und in Ägypten; das Chevronband kommt in der ägyptischen Hieroglyphenschrift vor.

In der Architektur seines eigenen Hauses in Darmstadt betont Peter Behrens, indem er ägyptischen Anregungen

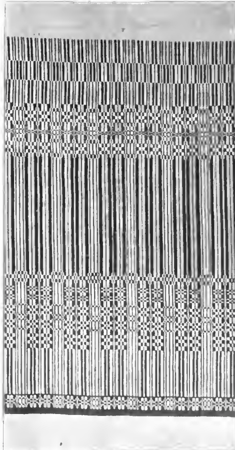


Abb. 7. Mattengeflecht nach Entwurf von Peter Behrens.

(siehe oben) folgt, einseitig in aufserordentlich starker Weise die Vertikale. (Vergl. hierzu auch das Wertheimsche Warenhaus in Berlin.) In seiner sehr eindrucksvollen Ornamentik

verbindet er ägyptische und assyrische Motive. Beispiele anzuführen, wäre müfsig, da das ganze Kunstschaffen Behrens' stark ägyptisch-assyrisch-babylonisch differenziert ist. Der Leser kann sich davon überzeugen, wenn er die Behrens-Sonderhefte der „Deutschen Kunst und Dekoration" und der „Dekorativen Kunst" einsieht. Aber auch unsere Abbildungen Behrensscher Arbeiten legen Zeugnis davon ab: der Entwurf zu einem Mattengeflecht (Abb. 7, vergl. dazu Abb. 13) mit abwechselnd hellen und dunklen Parallellinien vertikaler Richtung und reichlicher Verwendung des Würfel- und Schachbrettmusters; das silberne Tafelservice (Abb. 8 u. 9) streng im Babel-Bibel-Stil mit starker Betonung des Würfelmotives, bei den Bestecken verstärkt durch Parallellinien, und der Tischleuchter in Messing in ägyptisch-indischem Stil.

Behrens ist ja auch derjenige der Darmstädter Künstler, welcher, wenigstens seitdem er in Darmstadt lebte (seine Arbeiten aus der Zeit seines Münchener Aufenthaltes kommen nicht in Betracht), nie der geschwungenen Linie gefrönt hat, sondern von Anfang an ägyptische Geradlinigkeit, Rechtwinkligkeit und keilschriftartige Ornamentik zum Ausdruck gebracht hat. Das ägyptisch-assyrische Flügelmotiv [1], das z. B. niemals oberhalb des Einganges eines ägyptischen Tempels (s. Abb. 10) fehlt, wendet er, kräftig, stilisiert, unzählige Male an, und von ihm aus ist dieses Motiv in das gesamte moderne Kunstgewerbe übergegangen. (Ein besonders charakteristisches Beispiel ist das Grabmal Aurora von N. Hansen-Jacobsen, Kopenhagen, welches zugleich den Vergleich mit der erwähnten griechischen geflügelten Nike nahelegt; vergl. Dekor. Kunst I, 2, S. 258.)

Vermutlich ist dies Motiv von den Chaldäern zu den Ägyptern gekommen. Denn der Flügel selbst ist ein ausgesprochen chaldäisch-assyrisches Motiv [2]. Ebenso die grie-

[1] Erinnert sei dabei auch an den globe ailé (vergl. Abb. 10) z. B. am Eingang des Tempels zu Louqsor (vergl. Layard, Monuments I, pl. 39, und Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité II, S. 89).

[2] Wenn sich geflügelte Löwen, wie auch Spiralen, auch in Indien finden (z. B. am Buddhist Tope Sanchi im Bhopal Staat), so kann man auch daraus vielleicht schliefsen, dafs die indische Kunst in ihren Anfängen von der arabisch-syrisch-babylonischen berührt

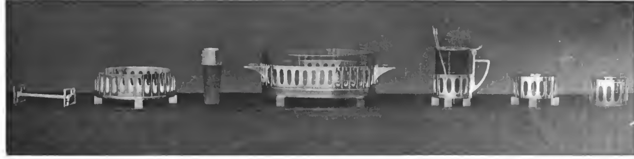




Abb. 8 u. 9. Tafelservice nach Entwurf von Peter Behrens. Ausgeführt von der Gold- u. Silberwarenfabrik M. J. Rückert in Mainz.

chischen Flügelgestalten, wie Nike und Hermes; auch die Engelgestalten und Cherubime gehen auf die assyrisch-chaldäischen geflügelten Genien zurück (vergl. hierzu S. 41, 42 im ersten Babel-Bibel-Vortrag Friedrich Delitzsch', und unsere Abb. 11 u. 12).

---

wurde. In der Tat hat in alten Zeiten ein reger Verkehr zwischen Babylonien, Syrien, Ägypten auf der einen und Indien auf der anderen

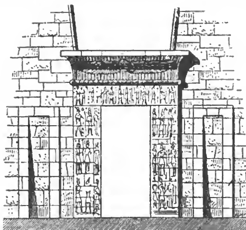


Abb. 10. Pforte des Chonstempels zu Karnak (Perrot u. Chipiez).

Seite stattgefunden, wobei dem semitischen Arabien die Vermittlerrolle zufiel. (Vergl. Arabien vor dem Islam von Dr. Otto Weber, Leipzig, Hinrichs, 1904: „Das Monopol des Zwischenhandels von Indien nach Ägypten und den Mittelmeerländern war mehr als 1000 Jahre die stärkste Wurzel der südarabischen Reiche.“) — Aufserdem ist ein indischer Einflufs noch auf andere Weise nachweisbar: Das Perserreich des Königs Cyrus erstreckte sich bis an die Grenzen Indiens; welch mafsgebenden Einflufs indischer Handel damals in der Weltgeschichte spielte, hat Winckler (siehe „Die politische Entwickelung Babylonien-Assyriens) nachgewiesen. Dieser Handel ging aber einerseits durch Arabien nach Phönizien nordwärts und nach Ägypten westwärts und durch Persien, Assyrien-Babylonien und deren phönizische Hafenplätze, so dafs indische und Babel-Bibel-Kultur sich berührten. (Vergl. hierzu auch „Die Phönizier“ von Dr. W. von Landau, Leipzig, Hinrichs, 1903.)

Wenn freilich das Flügelmotiv mit dem Seelenwanderungsglauben zusammenhängt, was wohl wahrscheinlich ist, würde es wohl doch als ursprünglich ägyptisch angesprochen werden müssen (vergl. hierzu Perrot et Chipiez, IV. Bd., S. 777). Übrigens haben auch die Hettiter im 14. und und 13. vorchristlichen Jahrhundert in ihrer Skulptur schon geflügelte Sphinxe und Greife, desgleichen Doppeladler dargestellt. Dr. L. Messerschmidt (Die Hettiter, Der alte Orient IV 1, S. 30) knüpft daran folgende Bemerkung: „Der österreichische Doppeladler ist von dort entlehnt. Zuerst wurde er im Orient übernommen durch die Seldschukkensultane (1217) und dann von diesen durch die deutschen Kaiser. 1345 taucht er zum ersten Male im Wappen des deutschen Kaisers auf."

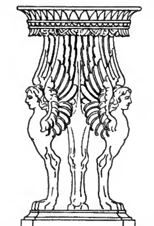


Abb. 11. Frauen-Arbeitstisch von Percier u. Fontaine. (Aus: „Recueil de décorations intérieures pour tout ce qui concerne l'ameublement.")

Wir kommen nun wieder auf das moderne Kunstgewerbe zurück. Nachdrücklich sei hier darauf aufmerksam gemacht, dafs die heute in der Möbelarchitektur epidemisch um sich greifende Liebhaberei, die Rückenlehne der Stühle als ein nach oben spitzwinklig zulaufendes Viereck zu konstruieren, wie nach dem vorhergegangenen ersichtlich ist, unzweideutig ägyptisierend ist. Denn diese Lehne ist eben das Abbild der ägyptischen Tempelpforte. Und dieselbe Form ist neuerdings bei Möbelschlofsbeschlägen die beliebteste. Und nun werfe man, bitte, einen Blick auf die Möbel des Herrenschlafzimmers im Hause Behrens (Deutsche Kunst und Dekoration V, 4, S. 179). Gelegentlich, wie in der Gasofenverkleidung und der Bettarchitektur im Gästezimmer, findet sich auch die ägyptische Säulenform verwendet.

Die schon im Empire beliebte Parallelsetzung von drei, vier oder fünf geraden Linien in Verbindung mit Würfel-

ornamenten zeigt sich ebenfalls häufig genug bei Behrens und geht wiederum auf ägyptisch-assyrisch-babylonische Vorbilder zurück (vergl. hierzu Abb. 13). Sie findet sich besonders stark in der Wiener Architektur und im Wiener Kunstgewerbe. Vor allem sei hier an den Behrensschen Vorraum der deutschen Abteilung der Turiner Ausstellung erinnert. Der allgemeine Eindruck, den dieser Grabgrottenraum machte, läfst sich nicht anders als assyrisch bezeichnen. Assyrisch war im besonderen auch die vorherrschende Einbeziehung des Plastischen in die Architektur. Dasselbe gilt von dem Wilhelm Kreisschen Festsaal, ebenda; der gewaltige rundbogige Eingang zu diesem Saal erinnert an das Portal des Darmstädter Ernst Ludwig-Hauses und ermangelte nur der assyrischen Genien, um nicht ausgesprochen assyrisch zu wirken.



Abb. 12. Tisch-Beingestell mit geflügelten Löwen (Empire).

Ein anderer, ebenfalls diesen Bahnen häufig folgender Künstler, zu den bedeutendsten Talenten gehörend, ist Bruno Möhring — vergl. z. B. seinen Entwurf zu einer Brücke über das Tyratal bei Plauen. Weiter der zu früh verstorbene, Peter Behrens geistesverwandte Patriz Huber, bei dem dieser Zug besonders in seinen Buchschmuckarbeiten hervortritt. Stärker noch zeigt er sich bei Hermann Billing, Karlsruhe —

vergl. seinen Konkurrenzentwurf zu dem Düsseldorfer Kunstpalast, durchaus archaistisch wirkend, oder seinen Entwurf für das Bismarck-Denkmal in Hamburg.

In Wien tritt architektonisch führend Joseph Hoffmann auf, und auch bei ihm finden wir die Vorliebe für Bibel-Babel-Kunst stark ausgeprägt. Die Raumausgestaltung der XIV. Ausstellung der Sezession wirkte wie ein altbabylonisches Interieur; der Raum für Klingers Beethoven

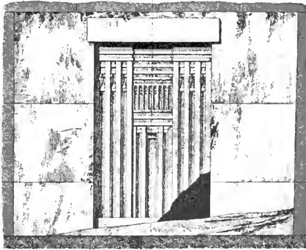


Abb. 13. Scheintür aus einem Grabe zu Gizeh. (Lepsius, Denkmäler.) Vergl. S. 21 u. Abb. 7.)

zeigte die charakteristischen Flachornamente, sogar Keilschriftornamente, und in denselben Bahnen wandelten ebenda mit bemerkenswertem Erfolg Alfred Roller mit seiner schablonierten Malerei „Die sinkende Nacht" und Maximilian Lenz mit der Säulenflankierung eines Messingreliefs. Einigermafsen verwandten, nämlich schlechthin orientalischen Spuren folgte in Berlin der begabte August Endell bei seinen Entwürfen für das Bunte Theater (erinnert sei besonders an das ägyptisierende Gestühl der Foyers im 1. Rang). Ein wenig Ägyptizismus finden wir auch bei dem im übrigen japanisch beeinflufsten Charles

R. Mackintosh (Glasgow), der eine so starke Wirkung auch in Deutschland ausgeübt hat. Wir kommen hierauf noch zurück. Als eines der am meisten charakteristischen Werke der modernen Kunst darf das von Ludwig Habel entworfene Ernst Ludwig-Haus in Darmstadt von der Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie des Jahres 1901 bezeichnet werden. Dieses Haus macht sicherlich auf jeden Beschauer einen orientalischen, keinesfalls einen mitteleuropäischen Eindruck. Genauer genommen, befinden wir uns hier in ebenjener ägyptisch-assyrisch-babylonischen Sphäre. „Der Baumeister des Hauses ist bescheiden zurückgetreten, um den Bildhauer in gewaltiger Sprache das sagen zu lassen“ (vergl. Georg Fuchs „Ludwig Habich“, Deutsche Kunst und Dekoration, Oktober 1901) usw. Diese Überwucherung des Architektonischen durch das Plastische ist eben auch bezeichnend für die assyrisch-babylonische Tempelkunst — an den Pforten standen zur Rechten und zur Linken Kolossalstandbilder von Genien, wie z. B. bei dem von Botta ausgegrabenen Tor des Sargonpalastes (s. Abb. 6).

Auch die junge Magdeburger Schule hat eine Reihe talentvoller Künstler aufzuweisen, welche eine streng babylonisierende Richtung verfolgen: Paul Lang, Hans von Heider, Albin Müller. Der von denselben für St. Louis entworfene Innenraum macht stilistisch und ornamental einen mehr ägyptisch-assyrischen als deutschen Eindruck. Dies sei im Gegensatz zu Dr. Th. Volbehrs Ausführungen in der „Deutschen Kunst und Dekoration“ gesagt. Im besonderen gilt dies von der keramischen Wandverkleidung, dem Bronzeheizgitter, dem Wandbrunnen und dem prächtigen Smyrnateppich. Die mystischen Komposit-Tierfiguren der keramischen Arbeiten Hans und Fritz von Heiders müssen in bewufster Weise durch die bekannten westasiatischen Komposit-Tierfiguren angeregt sein. Bei der Gelegenheit sei daran erinnert, dafs unsere Engels-, Teufels-, Drachen- und verwandte Gestalten wie das Flügelpferd sämtlich auf assyrisches Vorbild zurückzuführen sind (vergl. Delitzsch' Babel und Bibel).

In besonders starker Weise tritt der ägyptisch-assyrisch-

babylonische Charakter im modernen holländischen Kunstgewerbe hervor. Das zeigte sich schon auf der Turiner Ausstellung. Die Möbel, besonders die Standuhr in der grofsen Halle von J. Th. Unterwyk & Co. (Haag), zeigten sogar im einzelnen ägyptische und assyrische Motive, wie den Keil und das spitzwinklig zulaufende Viereck (vergl. Deutsche Kunst und Dekoration, V, S. 540, 541).

Die altberühmte Delfter Firma Joost Thooft und Labouchère verwendet sogar stilreine ägyptische und cyprische[1] Motive (D. K. u. D., V, S. 557, 559).

Bis zu einem gewissen Grade steht ja auch unsere moderne Architektur unter dem Banne altägyptischer Architektonik, nämlich in ihrer einseitigen Betonung der Vertikalen. Vergl. z. B. Leopold Bauers (Wien) Entwurf „Trauer“ (im Januarheft 1902 der Wiener Zeitschrift „Der Architekt“).

Um ein Beispiel eines modernen Architekturwerkes anzuführen, das vollständig assyrisch-babylonischen Geist und dito Formen zeigt, sei des Entwurfes zu dem neuen Hauptbahnhof in Helsingfors von dem Architekten Eliel Saarinen Erwähnung getan. Ein anderes Beispiel bilden die Sgrafittogemälde in der neuen Börse zu Amsterdam und vor allem aber Herm. Werles Entwurf für eine Landeskolonie für Schulung des Körperwohlstandes. Man vergleiche damit unsere Abb. 5 und die Rekonstruktion eines chaldäischen Tempels von Perrot et Chipiez in deren Histoire de l'art dans l'antiquité II. Bd., S. 383. Dieser babylonische Tempel könnte ebensowohl von Werle, von dem genannten finnischen Künstler, wie auch von Koloman Moser herrühren — vergl. die Würfelform der Bauteile, die Stufenformen, das Vorherrschen der Vertikalen und das durch parallel gesetzte vertikale Linien gebildete Ornament. Dieses letztgenannte Motiv ist für unsere Betrachtung von äufserster Wichtigkeit, besonders wenn man es mit der oben erwähnten Betonung der Vertikalen zusammenhält. Diese Parallelsetzung der Vertikallinien (vergl. hierzu Abb. 13)

[1] Cyprische Motive in der Keramik verwertet auch die angeblich bäuerlichen Anregungen folgende Elisabeth Pecht in Konstanz.

ist nämlich für die ägyptische, aber mehr noch für die assyrisch-chaldäische Kunst ebenso charakteristisch wie für moderne Architektur und Kunstgewerbe (vergl. Abb. 7), und es findet sich ja übrigens auch schon, wie wir oben sahen, im Empirestil, wenn auch nicht so konsequent durchgeführt.

Noch nicht erwähnt haben wir, dafs auch der den Ein-



Abb. 14. Plastik von Franz Metzner, Wien (vergl. S. 26).

tritt der modernen Kunstströmung wesentlich vollziehende Münchener Künstler Stuck bewufst dem ägyptischen Stile gefolgt ist — vergl. die Einrichtung seines eigenen Hauses und seine plastischen und graphischen Arbeiten.

Auch der Berliner Bildhauer August Gaul ist in seinen famosen tierplastischen Arbeiten häufig ägyptisch-assyrischen Anregungen gefolgt, ähnlich Friedr. Gornik

(Wien) und Zyl in Holland. Kein zweiter Bildhauer aber hat sich so in den ägyptisch-assyrischen Geist eingelebt wie der Berliner (jetzt in Wien ansässige) hochbegabte



Abb. 15. Grabdenkmal von Architekt R. Wurz, Stuttgart (vergl. S. 28).

Künstler Metzner, vergl. seine Plastik, seine Entwürfe zu figürlicher Keramik (siehe die Abbild. 14), zu Bronzearbeiten usw.

Selbst in die Kleidermode hat der hier in Rede stehende



Stil Eingang gefunden, nicht nur in die Schmuckindustrie, sondern auch in die Reformkleidermode, besonders bei Else Oppler, deren hervorragende Kraft sich jetzt das Haus Wertheim gesichert hat, und bei Mohrbutter. Auch die Längsfalten der Reformkleider, wie sie besonders Schultze-Naumburg liebt, sind ursprünglich aus der assyrischen Kunst (vergl. z. B. das Relief Sennacherib vor Lachis im British Museum) gekommen und von da durch Vermittlung der Phönizier in die griechische Kunst



Abb. 16. Tempelarchitektur aus Karnak in Ägypten (vergl. S. 28).

und selbst in die Renaissance (vergl. darüber meine Schrift „Frauenreformkleidung", Leipzig, Seemann) übergegangen. Diese Längsfalten finden sich übrigens auch bei den berühmten hettitischen Reliefs der Felswände von Boghazköi aus dem 13. Jahrh. v. Chr. (vergl. die Abbild. 7 auf S. 26 der Schrift „Die Hettiter" von Dr. L. Messerschmidt, Der alte Orient IV, 1).

Das obenerwähnte Stufenmotiv finden wir bei einer assyrisch-babylonisch charakterisierten Gesamtanlage bei dem Erbbegräbnis Becker von Architekt Dülfer in München

(vergl. Berliner Architektenwelt VI, 9, S. 316, und die bei Otto Baumgärtel in Berlin erschienene Grabmalskunst N.F.). Damit kommen wir zu der Frage von Babel-Bibel in der Denkmälerarchitektur. Hier ist vor allem der Münchener Hermann Obrist zu nennen, dessen reiches Schaffen auf diesem Gebiete durchaus in diesem Sinne charakterisiert ist. Auch das Feuerwehrdenkmal der Stadt Berlin von Ludwig Hoffmann darf hier angeführt werden. Ferner müssen Hugo Lederer, A. Staudt, Rudolf Marschall, Wien, dessen Plastik „der gute Hirt" einem assyrischen Dolerit nachgebildet ist, und F. Schumacher, Leipzig, dessen Entwürfe manchmal (z. B. Bismarck-Denkmal) an ägyptisch-assyrische Grabdenkmäler erinnern (vergl. Dekor. Kunst I, 1, S. 131) zusammen genannt werden. Auch Professor Grofs, Dresden, wandelt hin und wieder in diesen Bahnen, wie man auch aus den Arbeiten seiner Modellierklasse sieht. Von einem der bedeutendsten der ägyptisierenden Grabdenkmäler unserer Zeit (Architekt R. Wurz in Stuttgart) geben wir eine Abbildung (Abb. 15). Vergl. hierzu die ägyptische Tempelarchitektur auf Abb. 16.

In der Buchkunst hat z. B. von Berlepsch-Valendas in seinem Einband zu „Grab- und Gedenksteine des mittleren Reiches" assyrische Motive mit gröfstem Erfolg verwendet.

Eines der neuesten und bezeichnendsten Beispiele des Einflusses der ägyptisch-assyrischen Formenwelt auf die moderne Kunst ist die Kuppelhalle der grofsen Dresdener Kunstausstellung 1904 von Paul Wallot mit dem Fries schreitender Löwen. Löwen sind zwar keine in Deutschland heimischen Tiere, sie könnten aber dennoch vielleicht deutsch dargestellt werden — hier erinnern sie indessen in Auffassung und Darstellung an die bekannten assyrischen Reliefs (vergl. hierzu auch unsere Abb. 17). Zudem finden wir über diesem Fries eine solche von Rosetten, darüber Pyramiden und darunter Palmetten — also durchgängig assyrisch-babylonische Ornamente (vergl. Dekorative Kunst, Juli 1904).

Ägyptische Tempelmotive in der modernen Kunst finden wir schon bei dem „Pavillon der Bildung" von Architekt Ludwig Baumann, Wien, bei dem die Säulenhalle des

Einganges gewissermafsen buchstäblich einem ägyptischen Tempelportal (vergl. Abb. 10) nachgebildet ist. (Vergl. Dekorative Kunst, I, Jahrg. 2, S. 259.)

In der Möbelindustrie mufs hier der Architekt E. Schaudt genannt werden. Bei seinem Notenschrank für ein Musikzimmer, 1903 in der grofsen Berliner Kunstausstellung aus-



Abb. 17. Degengriff von Lettré, Berlin (vergl. S. 28).

gestellt, finden wir die starke Betonung der Vertikalen und bei dem Aufbau das Stufenmotiv. Vergleiche ferner das Portal für den Repräsentationssaal ebenda. Angefangen hat mit dieser Betonung der parallel gesetzten Vertikalen im Kunstgewerbe Otto Eckmann, wie noch nicht erwähnt wurde (vergl. z. B. seine Konsolenständer im Musikzimmer, ausgeführt von Keller und Reiner in Berlin). Im übrigen



darf diese Strömung nicht mit der englisch-japanisierenden — wenngleich sie Berührungspunkte haben — verwechselt werden. Der Zeit nach ging die japanisierende Bewegung der neuen auf ägyptisch-babylonischen Anregungen fufsenden voraus.

Man wird nun fragen: Wir sind seit Jahren daran gewöhnt, zu hören, dafs die neue Kunstströmung durch Vermittlung Englands aus den Anregungen, die auf der einen Seite die Präraffaeliten, auf der anderen die Japaner boten, geboren wurde[1] — wie pafst in diesen Zusammenhang Babel-Bibel?

Beides ist richtig, und beides verträgt sich, wie wir gleich sehen werden.

In der Tat ist die moderne Kunstbewegung, die durch Ruskin und Morris, in der Malerei durch Dante G. Rosetti, Madox Brown, Burne Jones, Walter Crane und Watts vertreten wurde, auch in Deutschland durch ein Zurückgehen auf die Präraffaeliten und auf Japan in Szene gesetzt worden. Im Oktober 1897 erschien das 1. Heft der „Deutschen Kunst und Dekoration" (Koch) und das 1. Heft der „Dekorativen Kunst" (Bruckmann). Ein eigentliches Programm brachte damals nur die letztere. In diesem Programm aber fufst der Herausgeber bewufst auf Morris, ohne sich allerdings klar zu sein, wieviel hierbei auf Rechnung Japans kommt.

Weiter heifst es in der Dekor. Kunst. 1. Jahrg. Nr. 7, April 1898, S. 6: „Die Engländer lehnten sich im wesentlichen an die Gotik an. Wo dies ohne Zuziehung weiterer Elemente geschah, war das Resultat reiner Archaismus — so in Morris, dem glänzendsten Vertreter dieser Altertümelei. Etwas Neues gewannen sie durch Japan in erster Linie, weiter durch Indien. Beardsley wurde der glänzendste Vertreter dieses höchst persönlichen Japanismus. Indien schuf in Schottland fast aus dem Nichts heraus, in den reichbegabten Glasgower Nutzkünstlern Mackintosh, Macdonald, Macnair, Talwin Morris u. a. eine un-

[1] Vergl. hierzu des Verfassers „Sezessionsstil und modernes Kunstgewerbe" (Leipzig, Herm. Seemann Nachf.).

widerstehlich originelle Schule. Eine ganz ähnliche Anregung hatten vorher schon die Holländer aus Java."

Der Verfasser fragt dann, indem er auch schon Ägypten erwähnt:

„Ägypten, Indien, Java, China, Japan, Kongo — wie stimmt das zu dem Nationalitätsbegriff?"

Die Veranlassung zu der Wirksamkeit indischen Einflusses bot in England[1] beziehungsweise in Schottland die grofse indische Abteilung des South Kensington Museums: auch eine Zeitschrift für indische Kunst „Journal of Indian Art", erschien in London ab 1884. In Berlin fand eine Ausstellung für indische Kunst im Jahre 1884, in Wien 1883 statt. Doch ist der indische Einflufs, ähnlich wie derjenige Javas und Chinas, ganz und gar nicht so stark gewesen wie derjenige Ägyptens, auch nicht so stark wie derjenige Japans.

Ebenfalls ägyptisch-assyrisch, zugleich aber indisch-japanisch ist die Formenwelt des modernen schottischen Kunstgewerbes (Mackintosh, Macdonald, H. F. A. Voysey).

---

[1] Schon auf der Internationalen Londoner Ausstellung des Jahres 1851 war die indische Kunst stark vertreten. Semper schrieb darüber (vergl. „Wissenschaft, Industrie und Kunst", S. 11): „Hätten einzelne Tatsachen Beweiskraft, so würde der anerkannte Sieg, den die halbbarbarischen Völker, vor allem die Indier, in einigen Punkten mit ihrer herrlichen Kunstindustrie über uns davontragen, genügen." Ebenso war auf der Dubliner Ausstellung des Jahres 1864 die indische Kunstindustrie glänzend vertreten. Jakob Falke äufsert sich in seiner Schrift „Die Kunstindustrie auf der Ausstellung zu Dublin" (Wien, 1865) darüber folgendermafsen: „Einen ebenso eigentümlichen, aber weitaus geschlosseneren und einheitlicheren Anblick bot die Ausstellung der Kunstindustrie-Erzeugnisse Indiens. Aber nicht blofs das, sie erschien nicht nur einheitlich gegenüber der Vermengung und dem Kampf der Stile, wie er heute den europäischen Geschmack charakterisiert, sie zeichnete sich auch so durch Schönheit aus, dafs sie als die Krone der ganzen Ausstellung betrachtet werden konnte." Falke rühmt dann besonders die indische Weberei, die Teppiche, Schals, Musseline, Schnitzereien in Holz und Elfenbein, Buchdeckel, Mosaikkästchen und bemerkt über die indischen Arbeiten in edlen Metallen, Email, Filigran: „Diese Arbeiten stellen die ganze europäische Goldschmiedekunst, wie sie auf der Ausstellung zu sehen war, in Schatten."

Bei den Möbeln des letztgenannten finden wir oft genug als Säulen die Formen der Papyrusstengel verwendet. (Vergl. z. B. hiermit das ägyptische Papyrusdickicht S. 27 in Borchardts „Die ägyptische Pflanzensäule".) Ein japanischer Innenraum, wie der S. 38 bei Brinckmann abgebildete, mutet an wie ein modern schottisches oder englisches Interieur.

Der scheinbare Widerspruch des Einflusses Babel-Bibel neben demjenigen Japans auf das moderne Kunstgewerbe läfst sich aber auch noch anders erklären, nämlich durch die Verwandtschaft Babel-Bibels mit Japan. Schon Mc. Leod glaubte eine Einwanderung israelitischer Stämme nach ihrer grofsen assyrischen Gefangenschaft nach Japan beweisen zu können[1]. Auch hat man auf die Verwandtschaft der japanischen mit der Keilschrift hingewiesen (Leon de Rosny).

Dresser legt eine Einwanderung aus Ägypten nahe — vergl. die Abbildung der Sonne als einer roten oder goldenen Scheibe, die stilisierte Wasserwelle, das Mäander-Motiv in vielen Grundmustern, fliegende Vögel als Schmuck der Plafonds, die von Blättern und Blüten der Lotospflanze (in Ägypten einer Nymphea, in Indien, China und Japan eines Nelumbium) abgeleiteten Zierformen, eine gewisse Ähnlichkeit der japanischen Buddhas mit Götter- und Königsstatuen der Ägypter, der kleinen, der japanischen Makura ähnlichen Kopfstützen im alten Ägypten, desgleichen metallener runder Spiegel, die Anwendung des verengten Reliefs, die Heilighaltung des Ibis hier, des Kranichs dort[2].

Brinckmann will davon nichts wissen und vermutet hierbei vielmehr indischen Einflufs in der Gefolgschaft des aus Indien entsprungenen Buddhismus. Auch Gonse neigt einer indoeuropäischen Quelle zu, während Rein tatarisch-mongolischen Ursprung vermutet. Die Frage ist heute noch

[1] Vergl. Brinckmann, Kunst und Handwerk in Japan, S. 22 ff.

[2] Vergl. auch die altägyptischen Holzhäuser mit den japanischen. Ich selbst neige am ehesten einer Einwanderung aus Ägypten zu, deren Charakter durch den Buddhismus das heutige Ansehen gewonnen hat.

unentschieden[1]. Im Anhang geben wir einen kürzlich in der „St. James Gazette", London, erschienenen Artikel, der sich mit dieser Frage beschäftigt, wieder.

[1] Einen Fingerzeig zu ihrer Lösung bietet vielleicht die kürzlich erschienene ethnographische Monographie des ostafrikanischen Semitenvolkes der Masai aus der Feder des Hauptmanns Merker (Verlag Dietrich Reimer). Vergl. hierüber auch den Artikel „Bibel, Babel und — Kilimandscharo" von Dr. Ludwig Munzinger in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 30. XI. 04.

Anhang.

1. Der Empirestil und die ägyptische Kunst.

Napoleon schrieb in seinen „Œuvres" von den Ägyptern, dafs sie einen Knopf seiner Soldaten einem Taler vorziehen, dafs ihre Häuser erbärmlich seien, dafs sie kein anderes Möbel haben als eine Strohmatte und zwei oder drei irdene Töpfe. Aber die Jahrtausende alte ägyptische Kunst war es, die nach dem ägyptischen Feldzug Mode wurde und den Empirestil sehr wesentlich kreïeren half. In der Tat steht die altägyptische Möbelkunst durchaus auf künstlerischer Höhe. Champeaux geht sogar so weit, dafs er sagt: „Man kann die Intensität des Ausdrucks [1] und die Wahrhaftigkeit des Naturgefühls nicht genug bewundern: beide sind niemals überboten worden." Entweder hat Champeaux hierbei nicht an Japan gedacht, oder er hat die japanische Kunst nicht zu schätzen gelernt. Aber abgesehen von den Japanern möchte ich in der Tat die Naivität der Naturempfindung und die konzentrierende Kraft der Darstellung des Naturlebens bei den Ägyptern als unvergleichlich hinstellen. Gerade die Ausgrabungen der letzten Jahre haben hierfür genug Beweise erbracht. Auch G. Maspero schreibt in seinem klassischen Werk „Ägyptische Kunstgeschichte" im besonderen über die ägyptische Tierplastik: „Die einzelnen Tiere sind in ihrem eigentümlichen Gange, ihrem Ausdruck, der Bewegung ihrer Glieder genau nach dem Leben dar-

[1] Ich möchte bei den alten Ägyptern statt der Intensität des Ausdruckes mehr die Prägnanz des künstlerischen Ausdruckes bewundert sehen.

gestellt. Der langsame und gemessene Gang des Stieres, der kurze Schritt, das nachdenkliche Ohr und das ironische Maul des Esels, der kurze und ruckweise Trab der Ziegen, der Lauf des Windhundes auf der Jagd sind in Linien und Ausdruck vortrefflich wiedergegeben. Bei den wilden Tieren ist die Ausführung ebenso vollendet wie bei den Haustieren. Nirgends hat man besser als in Ägypten die stille Kraft des ruhenden Löwen, den tückischen, schleichenden Gang des Leoparden, die Grimassen des Affen, die etwas steife Grazie der Gazelle und der Antilope zum Ausdruck gebracht."

Die Museen in Paris und Berlin besitzen die hervorragendsten Beispiele altägyptischer Tierdarstellungen, sowohl was Monumentalplastik, Reliefplastik als Kunstgewerbe betrifft. Bekanntlich ist das Tier im alten Ägypten mit dem Götterglauben eng verquickt; die meisten Tiere waren heilig, und jeder Gottheit war ein Tier geweiht. In den Tempeln wurden als Weihgeschenke Tierfiguren aus Bronze dargebracht; auf die Särge wurden Tierfiguren aus Holz oder Bronze zum Schutze des Toten gestellt; selbst an der Aufsenseite der Häuser wurden Tierreliefdarstellungen angebracht.

Eine grofse Anzahl dieser oft in hohem Mafse künstlerischen Tierdarstellungen haben sich erhalten und sind im Londoner British Museum, im Louvre in Paris und im Alten Museum in Berlin aufgestellt. Häufig ist die Wiedergabe gewifs eine rohe, nur andeutende. Aber stets ist das Charakteristische des Tieres mit Eindringlichkeit und Liebe wiedergegeben, und die Naturwahrheit und zugleich Naivität der Auffassung gemahnt manchmal an Japan.

Im Jahre 1795 gab ein in Paris lebender Schweizer, namens David Vogel, ein Werk heraus[1], in welchem verschiedene ägyptische Tierplastiken, wie Isisfiguren, Hundskopfaffen, Sphinxe verwertet waren. Im Jahre 1798 folgte alsdann der ägyptische Feldzug Napoleons, der naturgemäfs die Modeliebhaberei für Ägypten erst recht anfachte.

[1] „Museum de la nouvelle Architecture française." Vergl. „Innenräume und Hausrat der Empire- und Biedermeierzeit" von I. Folnesics.

„Ägypten, als das Land mystischer Geheimlehre angesehen, wurde eine Fundgrube der Symbolik für alles, was mit Wissen und Gelehrsamkeit in Zusammenhang stand."[1] Unser heutiger Standpunkt der altägyptischen Kultur gegenüber ist freilich ein ungleich mehr vertiefter, und gerade infolgedessen lernen wir einsehen, dafs schon die alten Ägypter für die Tierseele eine Intimität der Auffassung hatten, wie wir sie heute wieder als modern zu bezeichnen recht haben.

Was die ägyptischen Möbel (vergl. unsere Abb. 18—20) betrifft, so sind uns einige Betten und Stühle erhalten. Im Louvre befindet sich ein Lehnstuhl, den Maspero auf S. 283 seiner ägyptischen Kunstgeschichte folgendermafsen be-

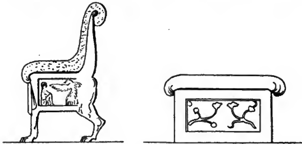


Abb. 18. u. 19. Ägyptische Möbel. (Aus dem Werk „Reise nach dem oberen und unteren Ägypten" von D. V. de Denon.)

schreibt: „Der Sitz, der ursprünglich mit einem Netz von Schnürchen bespannt war, ruht auf vier Löwenfüfsen. Der Rücken ist mit zwei Blumen und einem Rankenband aus eingelegtem Ebenholz und Elfenbein verziert, das sich von dem roten Grunde abhebt."

Im allgemeinen haben die alten Ägypter ihre Möbel sehr farbig behandelt und reich vergoldet. Die Füfse waren meist als Löwen gebildet. So ist der Tisch aus dem Grabe von Sakkarah von zwei Löwen gestützt, deren Schwänze eine Vase umfassen. Ebenholz und Sykomore wurde viel verwendet. Oft waren kunstvolle Gemälde an den Möbeln angebracht. Inkrustationen von Fayence und Email finden

[1] Siehe S. 33 b. Folnesics.

sich vielfach. Die Bettgestelle waren häufig mit Metall- und Elfenbeineinlagen geziert. Elfenbein und Ebenholz bezog man aus Äthiopien. Auch aus Assyrien bezog man seltene Hölzer und kunstvolle Möbel. Man lag indessen nicht, wie heute im Orient, auf der Erde, sondern auf erhöhten Sitzen, auf welche Kissen gelegt waren. In dem



Abb. 20. Freie Bronzenachbildung eines ägyptischen hölzernen Thronsessels.

grandiosen Werke „Histoire de l'art dans l'antiquité par George Perrot et Charles Chipiez, Paris 1882“ findet sich ein Thronsessel abgebildet, der am Fuſs zwei gebundene Sklaven zeigt; Löwen bilden Fuſs und Lehne. Im Besitz Marinis befindet sich ein Taburett mit Füſsen, welche Katzen darstellen. Der assyrische Einfluſs ist oft zu spüren, wurde aber später zurück-

gedrängt, bis die ägyptische Kunst in der griechischen aufging.

Man würde nach alledem irren, wenn man glaubte, dafs die alten Ägypter nur primitive Möbelformen kannten. Das Leben war reich und raffiniert, und infolgedessen war auch die Einrichtung der Wohnung eine vornehme und luxuriöse.

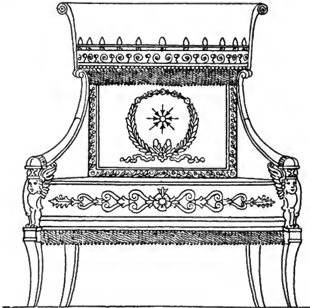


Abb. 21. Fauteuil von Percier und Fontaine im Empirestil, ausgeführt durch die Brüder Jacob.

Die Anwendung ägyptischer Formen der Architekturplastik und des ägyptischen Kunstgewerbes im Empire ist eine weitgehende. Der Leser wolle sich zunächst erinnern, dafs schon der Louis Seize hin und wieder ägyptische Formen, besonders Sphinxe, verwendet hat. Der Empirestil entlehnt oft genug das ganze Möbel dem alten Ägypten, wie z. B. Bronzeleuchter, bronzene Taburetts und Armstühle (vergl. auch den bekannten ägyptischen Bücher-

schrank von Percier und Fontaine und den von den Brüdern Jacob ausgeführten Fauteuil derselben Architekten auf unserer Abbildung 21). Die Säulen der ägyptischen



Abb. 22. Empire-Fauteuil.

Tempel werden als Beine der Empiremöbel ausgestaltet. Sphinxe werden mehr noch als früher besonders als Armlehnen verwendet (vergl. unsere Abbildung 22 eines Empire-Fauteuils). Bei dem Kabinett von der Hand Jacob Desmalters, das Champeaux S. 311 abbildet, ruht die Vorder-

kante des Schrankes auf ägyptischen Sphinxen, die als Karyatiden behandelt sind und auf dem Kopfe stilrein behandelte Kapitäle ägyptischer Säulen tragen. Von einzelnen Motiven findet sich besonders häufig das Flügelmotiv. Percier hat für den Goldschmied Biennais Entwürfe eines Zylinderbureaus und einer Toilette gemacht; bei der letzteren sind die vorderen Füfse als Sphinxe behandelt, auf deren Kopf die Ecken ruhen, und deren Flügel die Vorderkanten stützen[1].

In ähnlicher Weise findet man die Sphinxe auf einer Handzeichnung von Moitte, welche Empiremöbel und -geräte darstellt, verwendet. In der Wohnung des griechischen Gesandten in London, Eaton Square Nr. 2, befindet sich eine Chaiselongue im Empirestil, bei der das Kopfende auf zwei Frauensphinxen ruht, deren Flügel das Profil der Kopflehne dekorieren. Das Fufsende ruht auf dem Rücken einer kauernden Sphinx. Auch bei dem schweren, grofsen, runden Tisch im Schlafzimmer Napoleons in Compiègne werden die Füfse von vier Sphinxen mit Löwenleib und Apiskopf gebildet. Sehr reich ist die Verwendung ägyptischer Formen bei den Empiremöbeln des Arbeitszimmers Napoleons I. im Museum des Grand Trianon. Wir finden hier nicht nur ägyptische Sphinxe, sondern ägyptische Säulen, Karyatiden (am Schrank als Konsolen; am runden Tisch). Erwähnt sei, dafs selbst die Gondeln, welche in Venedig dem Kaiser Napoleon zur Verfügung gestellt wurden, mit Sphinxen geschmückt waren. Bei dieser Gelegenheit war inmitten des Kanals Grande ein Triumphbogen errichtet worden[2].

2. Assyrisch-babylonische Kunststudien.

Die assyrisch-babylonische Kultur nimmt nicht nur innerhalb derjenigen der westasiatischen, sondern durch die Beeinflussung, die sie der ägyptischen Kultur hat angedeihen lassen, sowie durch den Einflufs, den die ägyptische Kultur

[1] Wie aber wiederholt bemerkt sei, tritt die Verwendung von Sphinxen schon im Louis Seize Stil auf.

[2] Vergl. Descrizione delle Feste etc. dal A. Morelli, Venezia 1808.

ihrerseits auf die griechische ausgeübt hat, innerhalb der europäischen Kultur, nämlich als deren erster und ältester Grundlage, eine sehr wichtige Stellung ein, deren Bedeutung bislang noch nicht genügend gewürdigt ist.

Zwei Charakterzüge sind es, die den Assyrern und Chaldäern, für deren Kenntnis die Ausgrabungen der letzten Jahre und die neuerdings geglückten Entzifferungen der Keilinschriften ganz neue und wichtige Tatsachen an den Tag gebracht haben, das Gepräge verliehen. Sie waren einerseits ein sehr prachtliebendes und zweitens ein sehr kriegerisches Volk. Ihre Kriegslust schuf die Bedingungen zur materiellen Grundlage ihrer Kultur, indem sie auf ihren Beutezügen unermefsliche Reichtümer erwarben. Ihre Prachtliebe führte sie der Kunst in die Arme und bewirkte, dafs sie in der Mode vorbildlich für alle westasiatischen Völker wurden. Jesaias sagt (3, 16): „Darum, dafs die Töchter Zions stolz sind und gehen mit aufgerichtetem Halse und geschmücktem Angesicht einher und haben köstliche Schuhe an ihren Füfsen; so wird der Herr ihre Scheitel kahl machen, und an demselben Tage entrückt er den Schmuck der Fufsspangen und die Netze und die kleinen Monde und die Ohrgehänge und die Schleier und die Kopfbinden und die Fufsketten und die Gürtel und die Riechfläschchen und die Amulette und die Fingerringe und Nasenringe, die Mäntel und die Feierkleider, die Taschen und die Spiegel und die Flore und die Turbane und wird Stank für Wohlgeruch sein und ein loses Band für einen Gürtel und eine Glatze für ein gekraustes Haar und für einen weiten Mantel ein enger Sack; solches Alles für Deine Schöne."

Die Entdeckungen und Ausgrabungen, welche durch den französischen Konsul Botta[1] in Mossoul (am rechten Ufer des Tigris), durch Mohl, vor allem aber durch Layard und Victor Place mit glücklichem Erfolge geführt wurden, erstreckten sich vornehmlich auf Khorsabad, Koyoundjick

---

[1] Vergl. Monuments de Ninivé par M. P. E. Botta, Paris 1849, Gide et Cie., und die Briefe Bottas an Mohl im Journal asiatique 1843 und 1844.

und Nimroud. Nach der künstlerischen Richtung sind die besten Publikationen hierüber diejenigen von Layard, Place,



Abb. 23. Bankgestell, von zwei Eunuchen getragen. (Nach Botta.)

Georges Perrot und Charles Chipiez, während Mme. Jane Dieulafog in ihrem Werke La Perse, La Chaldée et la

Susiane mehr eine Reisebeschreibung dieser Länder, wie sie sich heute präsentieren, gibt [1]. Die uns zugänglich gemachten Denkmäler geben charakteristische Belege der von uns gegebenen Merkmale der assyrisch-babylonischen Kunst. Die Prachtliebe tritt besonders in Kleid und Schmuck hervor (vergl. z. B. das Relief „Assourbanipal“ auf der Jagd, im British Museum in London, und dasjenige aus Khorsabad im Louvre, darstellend den König Sargon und seine Grofsvezire). Die Ornamentik der Gewänder war eine in so hohem Mafse künstlerische und zugleich technisch vorgeschrittene, wie sie kaum wieder erreicht ist (vergl. unsere Abb. 23). Die metallenen Henkeltaschen, die Urformen unserer Pompadours, waren aufs reichste ziseliert. Jeder Gebrauchsgegenstand wurde künstlerisch veredelt, wobei die Tierplastik eine hervorragende Rolle spielte. Der Mosaikfufsboden an Sanheribs Palast zu Kojundjick ist geradezu eine Perle einer künstlerischen Offenbarung [2].

Die Möbel, meist aus Metall, mit Kissen belegt, waren in gleicher Weise durchaus auf hoher künstlerischer Stufe stehend (vergl. unsere Abb. 24—28). Das gleiche gilt von der eigentlichen Plastik. Im Juniheft 1904 der Zeitschrift „Deutschland“ schreibt Karl Bezold, der Verfasser von „Niniveh und Babylon“ (Bielefeld 1903): „Die Fürstenstatuen, insbesondere eines Gudea aus Tello, lassen eine Vollendung der plastischen Kunst zur Zeit dieser Herrscher erkennen, wie sie nachmals, bis zum Aufblühen der griechischen Kunst, nie mehr wiederzufinden ist. Welch hohe Entwicklungsstufe von Kultur setzt beides, der Gebrauch einer äufserst komplizierten Schrift, deren Entstehung aus einer Bilderschrift noch deutlich erkennbar ist, und die Entwicklung einer in trefflichen statutarischen Arbeiten gipfelnden Plastik voraus!

---

[1] Vergl. ferner Rawlinson, Five great monarchies, und Smith, „Assyrian Discoveries“, und aus jüngster Zeit die Mitteilungen der „Deutschen Orient-Gesellschaft“, die drei Babel-Bibel-Vorträge von Prof. Delitzsch, die Monographiensammlung „Der alte Orient“ (Leipzig, Hinrichs) und Prof. Bezolds vortreffliche Monographie „Babylon und Ninivé“.

[2] Vergleiche auch die Ornamentierung der bronzenen Schalen bei Layard, Monuments, Serie II, Pl. 62 A.

Welch eine ungeheure Spanne Zeit mufs der Menschheit vor dem 5. Jahrtausend zugestanden werden, bis sie jene Werke der Kunst zu schaffen befähigt war!"

Perrot und Chipiez gehen allerdings nicht so weit (wobei indessen zu berücksichtigen ist, dafs ihre Publikation noch aus den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts stammt), denn sie schreiben II. Bd. S. 494: „Trotz der neuen Entdeckungen bleibt Ägypten noch ohne Vergleich." Auf der anderen Seite geben sie Chaldäa Ägypten gegenüber den Vorzug, insofern die Kunst der ersteren weit freier anthro-

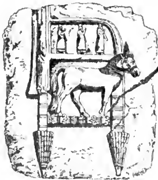


Abb. 24. Assyrischer Stuhl. (Nach Layard, Niniveh, Fig. 37.)

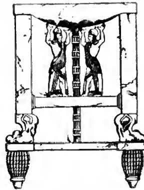


Abb. 25. Assyrischer Tisch. (Nach Layard, Niniveh, Fig. 37.)

(Vergl. S. 43 und 47.)

pomorphisiere als diejenige Ägyptens. Was Griechenland vollendet habe, den künstlerischen Formengufs der Menschengestalt, habe Chaldäa begonnen. Und in der Tat ist die Auffassung und Behandlung des Figürlichen in der assyrischen und babylonischen Kunst eine nahezu ebenso freie als diejenige Griechenlands, sowohl was die tierische als was die menschliche Gestalt anbetrifft (die Reliefs der Bronzetore Salmanassars II. aus Balawat dürfen als ein Seitenstück und Urbild zu den Darstellungen des Parthenonfrieses dienen).

Leider sind uns gerade plastische Funde nicht so viele geglückt, als man wünschte. Die hervorragendsten derselben

betreffen die Steinplastik (vergl. die berühmten assyrischen Gewandstatuen von Gudea aus Telloh im Louvre). Seit dem Übergang der Herrschaft an Babylonien wurde Marmor, Alabaster und Bronze bevorzugt. Besonders erwähnt seien die schon angeführten bronzenen Torflügel aus Balawat aus der Zeit Salmanassars II. (Abb. siehe in Bezolds o. W.). Sie stellen Verstümmelungen gefangener Krieger, Jagdszenen, Abführung der gefangenen Krieger, Kampfszenen und Tributleistungen dar und wirken durch ihre epische Breite neben einer gewissen malerischen Bewegtheit, vor allem aber durch die Naivität und Frische der Darstellung herzerfreuend.



Abb. 26. Pagen, den königl. Wagen tragend (vergl. S. 43).

Eine Eigentümlichkeit der assyrischen Skulptur ist die Darstellung von Genien, welche vom Stier das Horn und den Leib, vom Adler die Flügel, vom Menschen den Kopf, vom Löwen die Füfse haben. Es handelt sich hier um ähnliche künstlerische Reflexionen wie bei der ägyptischen Sphinx, wie schon Perrot und Chipiez bemerken. Diese Genien, in ungeheurer Gröfse ausgeführt, dienten als symbolisierte Torwächter der Tempel, Schlösser und Festungen und versinnbildlichten die physische und intellektuelle Kraft. Sie sind, rein künstlerisch genommen, Leistungen, deren Bedeutung wir erst begreifen, wenn wir sie mit gewissen griechischen Arbeiten vergleichen. In der Tat setzte Griechenland fort, was Assyrien begonnen hatte: man halte den Kopf des geflügelten Stieres mit Menschenantlitz des Assournazirpal (heute im British Museum) mit dem Kopf des Zeus von Otricoli zusammen, und man wird sagen müssen, dafs gerade das, was wir an diesem Kopfe des Zeus bewundern: die Ab-

geklärtheit, die kraftvolle Ruhe, die „heitere olympische Ruhe“, sich schon bei dem assyrischen Werk findet.

Bei ähnlichen Werken finden wir einen Stierkopf oder einen Adlerkopf auf einem Menschenleibe. Auch der geflügelte Stier vom Palais Sargon aus Khorsabad im Louvre sei erwähnt.

Dagegen hat die Statue des Assournazirpal im British Museum keine von Tieren entlehnten Glieder oder Attribute; sie wirkt archaisch, aber entbehrt nicht eines beträchtlichen Mafses von Würde und Hoheit. Älter noch ist und mehr „archaisch“ die Statue des Nébo, in Nimroud gefunden, ebenfalls im British Museum; man kann diese letztere gut als Glied in die Kette einreihen, welche zu dem Kopf des Assournazirpal und von da zum griechischen Zeuskopf führt.



Abb. 27. Pagen den königl. Thron tragend (s. S. 43).

Auf den ersten Blick erscheint es auffällig, dafs wir in der assyrischen Plastik der Darstellung des Nackten fast nie begegnen. Nackte männliche Figuren finden sich nie, nackte weibliche sehr selten[1].

Der Grund liegt darin, dafs der assyrische Künstler im Gegensatz zum griechischen das Nackte im Leben niemals vor sich hatte, denn das ungleichmäfsige assyrische Klima brachte es mit sich, dafs man sich kleidete. Deshalb stellten die Assyrer die ersten Kleidkünstler der Menschheit. Auch im Gegensatz zu Ägypten mit dessen gleichmäfsigem mildem Klima und Bevorzugung des Nackten und Halbnackten steht Assyrien hierbei. Es scheint,

[1] Die assyrische Venus, die Istar, welche also ausnahmsweise nackt dargestellt wird, läfst daher auch an Schönheit beinahe alles zu wünschen übrig.

dafs bei den Assyrern die Kleidung auch die Würde der Person ausdrückte, denn Sklaven, Gefangene, Vasallen worden stets dürftig bekleidet dargestellt. Jo höher aber der Rang, desto reicher und üppiger ist die Kleidung — just wie bei uns. Und noch ein anderer Wesenszug des assyrischen Menschen wird von diesem Gesichtspunkt aus erklärlich, nämlich seine Schamhaftigkeit, die von Herodot, Plato, Thucydides und Xenophon bestätigt wird. Die Grenzen der assyrischen Kunst lassen sich von diesom Standpunkt aus gewifs verstehen.

Perrot und Chipiez heben hervor, dafs die assyrische Kunst erzählenden Charakter trage und nur dazu diene, die Inschriften zu illustrieren. Die verdienten Forscher gehen indessen unseres Erachtens hierbei zu weit. Gewifs war die Kunst in jener Zeit noch nicht zur Selbständigkeit gekommen und noch nicht losgelöst vom Wort. Aber dies betrifft mehr ihren Ausgangspunkt als ihren Höhepunkt, mehr ihre natürlichen Schranken als ihre Möglichkoiten, die sie erfüllte. In ihren besten Werken hörte sie auf, Illustration zu sein und wurde freie Kunst. Welche diese besten Werke sind, darauf kommen wir gleich zurück.

Sehr berechtigt ist die Klage übor die Ungleichartigkeit der Ausführung der einzelnen Personen ein und desselben Werkes, über die sich auch schon Layard äufserte[1].

Die oben mehrfach erwähnto Prachtliebe der Assyrer äufsert sich in der Kunst darin, dafs in der Darstellung festliche Aufzüge mit Vorliebe zum Vorwurf genommen werden. Zahllos sind die Darstellungen, bei denen man den König auf dem Thron sitzen sieht, hinter ihm Sklaven, die ihm Kühlung fächeln, vor ihm Vasallen, besiegte Feinde, tributpflichtige Völker und dergl. Die Thronsessol sind reich geziert und stellen sowohl was kostbares Material, Reichtum des Ornamentes und Sorgfalt der Detailausführung betrifft, alle späteren Möbelstile in den Schatten (vergl. unsere Abb. 24).

Wir kommen nun zu einem der wichtigsten Punkte in der Besprechung der assyrisch-chaldäischen Kunst, der

---

[1] Niniveh, Bd. II., S. 78.

Tierplastik. Diese eben ist es, welche Werke gezeitigt hat, die uns den Gipfel des Kunstschaffens dieser Völker zu bedeuten scheinen, und die nicht einmal in der ägyptischen Kunst ihresgleichen haben. Zudem stehen sie weit über den Darstellungen der menschlichen Gestalt seitens derselben Völker, worauf schon Perrot und Chipiez aufmerksam machen. Als Grund für diesen letzteren Umstand führen die genannten Forscher an, dafs bei der Beobachtung des Tieres das Hindernis der Kleidung fortfiele.

Wir beginnen mit dem Hunde, der als Haushund und Jagdhund dargestellt ist und an Lebendigkeit und Wahr-

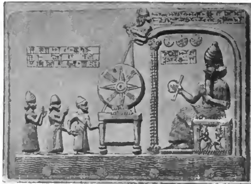


Abb. 28. Der Sonnengott von Sippar.

heit nichts zu wünschen übrig läfst, vergl. z. B. das Relief im British Museum, darstellend die Jagdjunde Asseurbanipals oder die magischen Hunde mit den Aufschriften: „der seine Widersacher beifst“ und „Feindefänger“ (gute Abbildungen findet man bei Bezold S. 88, 89). Darstellungen eines anderen Haustieres, des Pferdes, gehören zu dem Besten, was wir der assyrisch-chaldäischen Kunst verdanken. Man mufs dabei berücksichtigen, dafs das Pferd wie in Ägypten der Jagd und dem Kriege reserviert war, während als Zugtier der Maulesel[1] verwendet wurde. Ferner bildete das glänzend geschirrte Pferd ein wichtiges Mittel

[1] Vergl. z. B. die Abbildung bei Bezold, Niniveh-Babylon S. 13.

zur Prachtentfaltung bei den festlichen Aufzügen der Herrscher[1].

Die Künstler nun haben es fast in jeder Bewegung dargestellt, und überall „ist der Beschauer von der Wahrheit der Darstellung frappiert", wie Perrot und Chipiez mit Recht sagen. Die bedeutendste Darstellung und in der Tat eines der Kunstwerke, das Pferd im Sprunge darstellend, ist das Basrelief von Assourbanipal (bei Perrot und Chipiez, S. 563). Nur das linke Hinterbein — wiederum infolge der mangelnden perspektivischen Kenntnis — ist etwas zu hoch dargestellt. Im übrigen ist Haltung, Linie, Muskel, Ohr vortrefflich beobachtet und wurfsicher dargestellt[2].

Auf einem Basrelief von Nimroud sind Affen dargestellt; es handelt sich hier bei den begleitenden Personen indessen nicht um „Tributaires", denn diese wurden nachlässiger und dürftiger bekleidet; auch wohl von kleinerer Statur wiedergegeben. Im übrigen sind die Affen, deren Gestalt dem Assyrer recht geläufig war, ziemlich mangelhaft und unsicher gezeichnet.

Der Vogel ist von den Ägyptern in weit besserer Weise dargestellt worden als von den Assyrern. Noch hilfloser erscheinen die letzteren den Fischen gegenüber.

Am meisten Beobachtungskunst haben die Assyrer wohl dem Löwen gegenüber bewiesen; auch hier übertreffen sie die ägyptischen Künstler eher, als daſs sie ihnen nachstehen. Im Louvre befindet sich ein ruhender Bronzelöwe mit halbgeöffnetem Maul aus dem Palais des Sargon aus Khorsabad, der schon rühmenswert dargestellt ist. Am meisten in Betracht kommen aber hier die Basreliefs von Assourbanipal. Auf einem beschädigten Basrelief sehen wir hier eine Löwin, lang hingestreckt, vortrefflich beobachtet. Höchst lebendig wirkt auch der aus dem Käfig gehende Löwe, der für die Jagd des Königs bereitgehalten — in der Tat brüstet sich in einer der Inschriften Teglath-

[1] Vergl. z. B. das Basrelief Sennachérib an der Spitze seiner Armee im British Museum (bei Perrot und Chipiez, S. 463).

[2] Auch Perrot und Chipiez schreiben hierüber: est-il une école d'animaliers, qui ait rien produit de plus juste et de mieux pris sur nature etc. (S. 564).

phalasar I. 800 Löwen erlegt zu haben. Auf einem anderen Relief sehen wir den verwundeten Löwen dargestellt, dem ein Blutstrom aus dem Rachen quillt, der mit letzter Kraft nur sich sitzend erhält, indem er sich gegen die Vordertatzen stützt (Abb. siehe bei Perrot und Chipiez II, S. 569). Ein weiteres Relief zeigt eine verwundete Löwin, bei der der Hinterkörper schon schlaff auf den Boden sinkt, während sich die Kopfmuskeln im Schmerz zusammenkrampfen (Abb. siehe bei Perrot und Chipiez, S. 573). Der steinerne Löwe vom Palais des Assournazirpal (Nimroud) wurde schon erwähnt. Nicht wunderbar nach alledem, dafs auch im Kunsthandwerk der Löwe oft und vielseitig zur Darstellung verwendet wurde.

Die Darstellungen der Komposit-Tiertypen, die wir in Assyrien ähnlich wie in Ägypten finden, wurden schon oben erwähnt. Diese Kompositform des Tieres ist auch in die griechische Kunst eingegangen[1] — vergl. die Zentauren. Und das Flügelpferd (griechisch Pegasus) hat sich selbst in die moderne Kunst gerettet. Auf die assyrische Kunstphantasie ist es zurückzuführen (vergl. z. B. Layard, Nineveh, II. Bd., S. 461).

Weiter seien noch die sehr lebendigen Darstellungen wilder Ziegen (Antilopen) erwähnt auf den Basreliefs von Nimroud (Abb. bei Perrot und Chipiez, S. 649). Auch Fabeltiere in Kompositform waren in der assyrischen Kunst sehr beliebt. Auf einem Ziegelrelief der Mauer der Burg zu Babylon sehen wir eine Gazelle mit Hundskopf, Fischhaut, zwei Löwenfüfsen und zwei Adlerkrallen, auf einem anderen ein geflügeltes Tier mit Löwenleib, Ziegenhörnern und Sperberkopf[2].

---

[1] In Homers Dichtungen spielen Kompositformen des Tieres und Menschen eine grofse Rolle. Vergl. auch die Harpyen und Sirenen. Erinnert sei bei dieser Gelegenheit auch an die Nayaden, die als Rheintöchter in die deutsche Sage und in das moderne Musikdrama Eingang gefunden haben.

[2] Im Grunde ist auch der mittelalterliche Drache eine solche Fabel-Kompositform. Vergl. hierzu die Abbildung eines Tonreliefs aus ca. 2300 vor Chr., darstellend den babylonischen Drachen bei Hilprecht, Die Ausgrabungen im Bel-Tempel zu Nippur (Hinrichs, Leipzig 1903).

Diese mehrfach angeführten Kunstforscher unterscheiden die chaldäische Skulptur von der assyrischen, wissen aber noch wenig von der elamitischen und sumerischen Urbevölkerung Babyloniens, auf deren Rechnung unseres Erachtens die ganze in Tello durch den französischen Vizekonsul de Sarzec 1878—1881 wiederentdeckte Kunst zu setzen ist[1].

Tello liegt bei Said-Hassan und Chatra. Die ausgegrabenen Werke befinden sich heute im Louvre. Möglich, daſs diese älteste chaldäische Kulturperiode noch auf die Zeit zurückgeht, in der die Vorfahren der Griechen in Asien wohnten.

Das Berliner Museum westasiatischer Altertümer enthält einige interessante altsumerische Arbeiten, darunter die neuerdings erworbene altsumerische weibliche Bronzefigur mit prächtig modellierter Brust, mit beiden Händen einen Korb auf dem Kopfe tragend, ferner die schon 1888 erworbene bronzene Glocke, mit Reliefdarstellungen assyrischer Dämone verziert, darüber eine Schildkröte; der Klöppel endigt in einen Schlangenkopf (wahrscheinlich stammt diese Glocke aus einem der Paläste von Ninive, und zwar aus dem 8. Jahrh. v. Chr.). Auch den Abguſs einer altsumerischen Büste mit charakteristischem rasiertem Kopf enthält das Berliner Museum. Wir kommen damit zu der sehr wichtigen Frage, wieviel von der assyrisch-babylonischen Kunst auf Rechnung der älteren nichtsemitischen Kunst kommt. Schon Perrot und Chipiez in ihrem mehrfach angeführten Werk sind geneigt, die assyrische Kunst als „Hellenismus", also als mehr oder weniger degenerierte Kunst und die alt-chaldäische als die klassische Kunst zu bezeichnen. Dieselben gehen sogar ziemlich weit darin, die ohne Zweifel hervorragenden assyrischen Kunstschöpfungen als monoton auf der einen Seite und konventionell auf der anderen zu bezeichnen. In bedingtem Maſse ist dieser Vorwurf wohl auch aufrecht zu halten.

[1] Vergl. G. Perrot, „Les fouilles de M. de Sarzec en Chaldée" in der Revue des Deux Mondes vom 1. Okt. 1882 und „Découvertes en Chaldée par W. E. de Sarzec".

Die Behandlung des Bartes, der Muskelanatomie, der Prachtgewänder ist konventionell und der Ausdruck der Gesichter etwas monoton. Auch scheint es, als ob Virtuosen technisch das ausgebeutet haben, was echte Künstler intuitiv gefunden und errungen haben. Endlich macht in der Tat das, was wir von altsumerischer Kunst wissen, einen reineren, gleichsam griechisch-klassischen Eindruck. Doch scheint uns die Annahme, als ob die sumerische Kunst von den Assyrern degenerierend weitergebildet sei, völlig fehlzugehen. Vielmehr ist die sumerische Kunst von der assyrisch-babylonischen zu trennen. Beide haben nichts miteinander gemein als den Lokalcharakter, und auch diesen nur in so beschränkter Weise, als möglich war. Die assyrische Kunst hat sich nicht aus der sumerischen, sondern entweder selbständig entwickelt oder andere altsemitische, vielleicht altarabische Traditionen weiterentwickelt. Nur unter diesen Beschränkungen können wir auch die Folgerungen, die H. V. Hilprecht in seiner 1903 bei Hinrichs in Leipzig über die Ausgrabungen im Bel-Tempel zu Nippur zieht, anerkennen. Er weist zunächst darauf hin, dafs die semitischen Eroberer bereits um 4000 v. Chr. im Besitz des Landes sind; die sumerische Kultur und Kunst mufs also vor dieser Zeit liegen. Ferner, dafs die eigenartigen babylonischen Etagentürme (siehe oben) von den Sumerern erfunden sind. Weiter gibt er auf S. 66 die Abbildung eines Marmorkopfes eines Sumerers (der aber die Schönheit des in Berlin befindlichen Abgusses bei weitem nicht erreicht) sowie diejenige des berühmt gewordenen bronzenen Ziegenkopfes aus Fara. Die Augen und Ornamente am Kopfe des Tieres sind durch eingelegte Muscheln und Steine in scheinbar spielender Weise hergestellt (so auch bei dem im Berliner Museum befindlichen sumerischen bronzenen Stierkopf). Wenn aber Hilprecht dann weiter (S. 71) sagt: „Die altsumerische Kunst und Wissenschaft sind unter den semitischen Einwanderern allmählich degeneriert“, so möchten wir statt dessen die oben vertretene Ansicht aufrechterhalten.

3. Die Phönizier und die Israeliten.

Dr. Hugo Winckler sagt in seiner Schrift „Die Völker Vorderasiens“ (Der alte Orient I, 1): „Die Bezeichnung ‚Semiten‘ für eine Völkergruppe ist ursprünglich der biblischen Einteilung in der sogenannten Völkertafel (1. Mos. 10) entnommen, indem man nach der dort gegebenen Einteilung diejenige Völkergruppe, welcher die Hebräer angehören, und welche von Sem, dem Sohne Noahs, als ihrem Stammherrn abgeleitet wird, als eine Einheit von Völkern ansah.“ Man unterscheidet nun die babylonischen Semiten, die Kanaanäer, die Aramäer (in Syrien und Mesopotamien) und die Araber. Der Herkunftsort aller dieser Stämme ist Arabien. Von Arabien her drangen die Semiten periodisch schichtenweise vor. Eine dieser Schichten stellten die Phönizier dar. Wir geben hier eine Übersicht über diese verschiedenen aus Arabien her nach Westasien erfolgten semitischen Einwanderungen[1]:

Babylonier . . . . 3500—3000 vor Chr.
Kanaanäer und Phönizier . . . . 2500—1500 „ „
Suti von der Mitte des 2. Jahrhunderts ab
Kaldi (Chaldäer, Kasdim) vom Ende des 2. Jahrtausends ab
Aramäer vom 15. Jahrhundert ab
Hebräer (Chabiru), Israel um 1500 (?)
Islam vom 9. Jahrhundert ab.

Der Name Syrien geht auf eine altbabylonische Bezeichnung des ganzen Ländergebietes von Kappadokien bis nach Medien im Osten, also Mesopotamien und Assyrien umfassend, zurück.

Übrigens sind die phönizischen Sitze nicht erst von den Phöniziern gegründet, sondern Phönizier wie Israeliten fanden bei der Eroberung ihres Landes bereits eine Kulturentwicklung innerhalb fester Städte vor. Sie selbst kamen, wie gesagt, aus der grofsen semitischen Völkerkammer, wie man sie genannt hat, aus Arabien, der Wiege der semitischen Völker, die Jahrtausende hindurch immer aufs neue wieder

[1] Vergl. hierzu „Die Völker Vorderasiens“ von Dr. Hugo Winckler, Der alte Orient I, 1.

frisches Blut verschickte und die Erklärung zu der beispiellosen Kraft des semitischen Blutes bildet[1].

Der Name Phönizien ist noch nicht einwandsfrei erklärt. Dr. Wilh. Freiherr von Landau meint in seiner Schrift „Die Phönizier" (Leipzig, Hinrichs, 1903): „Eine Erklärung als das Palmenland, weil phoinix griechisch die Dattelpalme bezeichnet, ist schon aus dem einfachen Grunde hinfällig, weil in Phönizien die Dattelpalme nicht gedeiht." Aber es fragt sich doch wohl, ob die Dattelpalme zu jener Zeit, als der Name Phönizier aufkam, in diesem Lande gediehen ist und später erst ausgestorben ist; auch könnten wohl die Phönizier ihren Namen von ihrer früheren Heimat mitgebracht haben und in Arabien einen besonders phönixreichen Strich bewohnt haben, von dem her sie ihren Namen erhielten.

Innerhalb Phöniziens war der nördliche Teil (Arvad und Gebal) und südliche Teil (Sidon und Tyrus) auch politisch und sprachlich-dialektisch getrennt. Arvad, jetzt auf einer Insel gelegen, ist das heutige Ruad. Dazu gehören Gabala, Zimmera (Simyra) und Arka. Weiter folgt Tripolis. Botrys gehörte wohl schon zu Gebal (dem Byblos der Griechen), an Bedeutung Sidon und Tyrus zu vergleichen. Südwärts folgt Beirut, heute die bedeutendste Hafenstadt der syrischen Küste. Dann kommt Sidon, deren Hauptgottheiten Aschtoret (Astarte) und Eschmun (Äskulap-Apollo) waren. Karthago war bekanntlich eine Koloniegründung Sidons. Ebenfalls auf einer Insel liegt dann Tyrus (Sor), deren Stadtgottheit Melkart ist. Tyrus gegenüber liegt Akko, einst Hafen für den Verkehr mit Ägypten. Im Mittelalter ging von hier aus die Strafse nach Damaskus. Mit dem Höhenzug des Karmel endet das eigentliche Phönizien; doch haben um das 15. Jahrhundert vor Chr. auch noch südlich des Karmel Phönizier gewohnt, so in Dor, in dem Hafen Stratonsburg = Stratonos pyrgos = Migdal Aschtoret = Aschtoretburg, dem späteren Cäsarea, und endlich in Jaffa

---

[1] Vergl. „Arabien vor dem Islam" von Dr. Otto Weber, Leipzig, Hinrichs, 1904.

(Japo); im Süden der letzteren Stadt wohnten die nichtsemitischen Philister vom 14. Jahrhundert ab.

Um die Mitte des 2. vorchristlichen Jahrhunderts steht Phönizien unter der ägyptischen Herrschaft der 18. und 19. Dynastie[1].

Im 13. und 12. Jahrhundert besitzt Assyrien zum ersten Male Syrien und bahnt sich den Weg nach dem Mittelmeer. Ägypten erkannte die assyrische Herrschaft über Phönizien an, aber nicht für lange. Es dauerte zwei Jahrhunderte, bis Assyrien aufs neue Phönizien unter seine Herrschaft zwang. Während dieser Zeit des 10. und 11. Jahrhunderts konnten sich Syrien und Palästina ungestört entwickeln; es bildete sich das israelitische Reich, das Reich von Damaskus und der phönizische (sidonische) Staat. Hiram, König der Sidonier nnd König von Tyrus, ein Zeitgenosse Salomos, hatte Eroberungsgelüste und gründete Kition auf Cypern, das er Kartchadast = Neustadt nannte. Zugleich baute er Tyrus aus. Im 9. Jahrhundert geht es mit Phönizien abwärts: Ahab (854 vor Chr.) wird Lehnsmann von Damaskus. Unter dem Einflusse dieser Macht bleibt Phönizien, bis wiederum Assyrien es in Besitz nimmt. Vor 800 vor Chr. gründete Pygmalion Karthago; im Mythus spielt bekanntlich die Gottheit von Karthago, „Dido“, eine große Rolle[2]. Danach scheinen Sidon und Tyrus sich getrennt zu haben, wie es im Interesse Assyriens lag. Vordem war Tyrus der Vorort gewesen. Als zwischen 780 und 745 Phönizien wieder Ruhe bekam, herrschte wieder der König von Tyrus als König der Sidonier über beide Städte. Es war Hiram II. Aus seiner Zeit stammen die beiden Bronzeschalen her, welche auf Cypern gefunden wurden; sie sind dem Gotte Baal des Libanon geweiht. Übrigens stand nun auch Cypern unter assyrischer Lehnsherrschaft. Im Jahre 705 starb Sargon, und damit fiel

[1] Prof. Dr. Max Müller schreibt: Um 1600—1200 vor Chr. stand die Südhälfte Syriens unter ägyptischer Oberherrschaft. Übrigens war schon um 2800 vor Chr. Syrien zum Teil, jedenfalls Palästina, Ägypten tributpflichtig (vergl. „Die alten Ägypter“ von Prof. Dr. Max Müller, Der alte Orient, V, 1, S. 14).

[2] Vergl. zu den obenstehenden Angaben W. v. Landau, a. o. W.

Phönizien wieder von Assyrien ab. Doch schon 701 besetzt Sanherib von Assyrien wiederum Sidon und wirft den babylonischen Aufstand nieder; nur Tyrus hielt sich dank seiner Befestigungen. So gab es nun wiederum ein Königreich Sidon neben einem Königreich Tyrus. Als aber Sidon im Jahre 680 unter seinem König Abdmilkot gegen Assarhaddon von Assyrien sich empörte, wurde es vollständig zerstört. Assarhaddon rühmte sich, Mauer und Häuser ins Meer gestürmt zu haben und eine neue Stadt Assarhaddon auf dem Festlande erbaut zu haben — dies das neue Sidon. Tyrus suchte seine verloren gegangenen Besitzungen von Assyrien wieder zu erlangen, doch zog er es vor, da Assarhaddon auf einem Feldzug gegen Ägypten (673) Erfolg hatte, Frieden zu machen (670): eine der Siegesstelen aus Sendschirli, die Assarhaddon errichtete, steht heute im Berliner Museum. Etwas später verlor Bal von Tyrus endgültig alle festländischen Besitzungen. Nur die Insel Tyrus blieb ihm. Im Jahre 605 übernahm das neue babylonisch-chaldäische Reich Babylon die Herrschaft über Phönizien von Assyrien (Ninive). Tyrus suchte bei allen solchen Gelegenheiten bei Ägypten Schutz — dies ist wichtig zur Charakterisierung der phönizischen Kunst. Von 598 bis 585, also dreizehn Jahre lang, widerstand dann Tyrus unter Ithobal III. auch der babylonischen Belagerung; als es sich unterwarf, rettete es doch seine eigene Verwaltung. Es blieb bis 539 unter babylonischer Herrschaft, um alsdann Persien unter Cyrus anheimzufallen. Cyrus, der auch Jerusalem wieder aufzubauen erlaubte, anerkannte die Könige von Sidon. Da das Perserreich aber bis an die Grenzen Indiens sich erstreckte, tritt von nun ab Indien in den Gesichtskreis des phönizischen Handels und wohl auch der phönizischen Kunst. Die Phönizier wurden daher mit ihren Hafenplätzen im Mittelmeer zugleich die Vermittler zwischen indisch-persischer und griechischer[1] Kultur. Als Sidon im 4. Jahrhundert es mit den Ägyptern, die gegen Artaxerxes vorgingen, hielt, wurde es im Jahre 351 zerstört. Die Vor-

[1] Im vierten Jahrhundert blühte im Piräus eine sidonische Kolonie (vergl. W. v. Landau, a. o. W., S. 28).

teile davon hatte wieder Tyrus, bis es selbst von Alexander dem Grofsen nach einer siebenmonatigen Belagerung eingenommen wurde.

Wir haben bis hierher die äufsere Geschichte Phöniziens verhältnismäfsig ausführlich verfolgt, weil sich daraus ergibt, wie sehr die Rolle, die es in der Geschichte gespielt hat, dazu angetan war, als Vermittler von Kultur, Kunst und Gewerbe zwischen Assyrien, Babylonien und Ägypten, zwischen Indien, Persien und Griechenland, zwischen Ägypten und Griechenland und schliefslich auch zwischen Assyrien-Babylonien und Griechenland aufzutreten. Je tiefer wir in die Geschichte der Kultur des Altertums eindringen, desto deutlicher sehen wir, wie viel davon auf Rechnung der westasiatischen Kultur kommt. Und bei der Betrachtung der griechischen und römischen Kunst kann man beobachten, wieviel von dieser hochstehenden Kunst auf ägyptische und assyrische Vorbilder hinweist. Wir haben schon oben gesehen, dafs die Griechen sich mit den Phöniziern eng berührt haben, dafs die letzteren immer näher dem griechischen Lande sich ansiedelten, bis sie in Euböa selbst, Attika gegenüber, Fufs fafsten. Und sie waren es eben auch, welche die Vermittlerrolle zwischen Ägyptern und Assyrern auf der einen und den Griechen und Römern auf der anderen Seite übernahmen. Im letzten Grunde geht die griechische Kunst, wir wiederholen es, auf assyrische Vorbilder zurück. Die assyrischen Anregungen nahm zunächst Ägypten auf. Und von Ägypten werden sie durch Vermittlung der Phönizier zu den Griechen gebracht[1].

Von Griechenland aber kamen sie zu den Römern und gingen durch deren Vermittlung in die Neuzeit über, so dafs wir nun ein klares Bild der ca. 5500 Jahre langen Kunstentwicklung (altsumerisch, chaldäisch, assyrisch, ägyptisch, phönizisch, syrisch, griechisch, römisch, Renaissance, Klassizismus, Empire) haben. Daraus erhellt zugleich, dafs wir der phönizischen Kunst unsere erhöhte Aufmerksamkeit zuwenden müssen.

[1] Die Pönizier, welche sie auch direkt von Assyrien erhielten, gaben sie aber natürlich auch direkt an die Griechen weiter.

4. Japan als modernes Babel-Bibel-Land.

Wie oben (S. 33) erwähnt, brachte die Londoner St. James Gazette kürzlich eine Notiz über das obige Thema, welche nach der in der Allgemeinen Zeitung des Judentums vom 1. Juli 1904[1] erschienenen Wiedergabe folgendermafsen lautet:

„Die japanischen Samurai haben eine alte Überlieferung, dafs sie von einem fremden Lande im Westen Asiens gekommen sind, nachdem sie in einer Ratsversammlung übereingekommen waren, nach dem Osten zu ziehen und dort ein unbekanntes Land zu erobern. Man weist nun auf das Buch Esra in den Apokryphen hin, in dem es heifst: „Aber sie (die zehn Stämme) berieten untereinander, dafs sie die Mehrzahl der Brüder verlassen und in ein ferneres Land ziehen wollten, wo nie ein Mann wohnte"; und „es war ein weiter Weg zu jenem Lande, nämlich anderthalb Jahre". Auch der Prophet Amos sagt, die Reise ging „vom Meer und vom Norden zu Osten". Das geschah höchstwahrscheinlich zwischen 670—663 vor Chr., in welcher Zeit die Stämme wie die aus der Gefangenschaft nach Jerusalem zurückkehrenden Juden ihre Muttersprache verloren hatten und chaldäische Namen annahmen. Dschimmu Tenno, der erste Kaiser Japans, landete nach der langen Wanderung, die er und sein Volk mit den Herden vom westlichen Asien machten, wie die Legende erzählt, um 660 vor Chr. in Japan. Alte japanische Bilder, die sich auf dieses grofse Ereignis in ihrer Geschichte beziehen, weisen einige seltsame Züge auf, die diese Geschichte zu bestätigen scheinen. Besonders ein altes Bild in Form einer langen Rolle, das die erste Landung der Japaner auf ihren Inseln darstellt, zeigt Dschimmu Tenno, seine Fürsten und das Volk auf grofsen Holzflöfsen sitzend, die Männer mit Stangen die Küste entlang stofsen. Das Merkwürdigste ist jedoch, dafs der Fürst und seine Samurai mit der alten Rüstung Assyriens und Mediens bekleidet sind und wie die alten Fürsten Israels Schuhe aus Dachshaut haben. Sie tragen das „Tachi", das persische Schwert; einige haben auch alte, israelitische Speere, andere den Speer der alten medischen Fufssoldaten. Eine auffallende Übereinstimmung zeigt auch eine Art Kriegstanz, den ein Reisender in Kioto bei einem grofsen Fest mitangesehen hat. Es war ein Scheinkampf unter Musikbegleitung, bei dem die mit Helm, Schild und Speer bewaffneten Kämpfer die ersten Krieger Japans darstellten, und diese trugen altpersische Tracht; der lange japanische Kriegsbogen ist zudem ein genaues Fak-

[1] Vergl. „Allgemeine Zeitung des Judentums" vom 1. Juli 1904.

simile der assyrischen Waffe. Die kaiserliche Familie Japans besitzt auch uralte, auf Seide gemalte Bilder, die in Kisten aus Kampferholz aufgerollt und seit zahlreichen Generationen vom Vater auf den Sohn übergegangen sind; sie stellen Szenen dar, in denen man die alten jüdischen Tempelinstrumente und Gesichter von ausgesprochen hebräischem Typus erblickt. Auch in dem alten Shinto-Ritual Japans finden sich merkwürdige Gebräuche von ebenso jüdischem Charakter. Die Shintotempel haben wie das jüdische Heiligtum ein Heiliges und ein Allerheiligstes sowie die Darstellung einer Lade und Zisterne. Die Priester, Kan Nushi genannt, tragen wie die jüdischen Priester weifse Linnenkleider, Turbane und Kniehosen, in denen sie „mochi" oder ungesäuertes Brot, süfsen Wein und das „Webeopfer" der ersten Früchte darbringen. Mehrere Shintofeste fallen mit den jüdischen zusammen, viele ihrer Zeremonien sind identisch. Wie David vor dem Herrn in einem weifsleinenen Priestergewand tanzte, so tanzen die Japaner, wenn sie die Lade „skin koshi" zum Tempel tragen. Sie trugen auch die Lade mit ihren Herren in den Krieg. Das japanische Kind wird am sechsten Tage nach der Geburt in den Tempel gebracht und geweiht, wobei dem Priester ein Geldstück gegeben wird; und jeder Japaner soll, wie die Israeliten am Neujahrstage, dem Shintotempel ein Geldstück bringen. Beim Gionfest, das gleichzeitig mit dem Laubhüttenfest gefeiert wird, erscheinen alte Bilder, auf denen ein unverkennbar jüdischer Rauchaltar mit einem jüdisch aussehenden Priester daneben dargestellt ist, ferner ein Schäfer und Schafe, ein Kamel und ein Fürst auf einem weifsen Maultier; keines der Tiere ist jedoch in Japan heimisch. In Japan sind drei Bände veröffentlicht, die das „Jin dai", die „geheimen Schriftzüge des heiligen Alters", enthalten. Die Schrift im ersten Band ähnelt den Schriftzeichen auf den Felsen des Sinai, von denen man sonst in keiner lebenden oder toten Sprache Spuren findet. Die Japaner sagen, sie kommen von Gott. Die Schriftzeichen im zweiten Band ähneln dem Persischen, die im dritten den Schriften Ninives und Babylons." —

Piererche Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 06819 1975

